



**MÄLARDALENS HÖGSKOLA
ESKILSTUNA VÄSTERÅS**

En kritisk diskurspsykologisk studie av svenska kvinnliga rappares konstruktioner av kön och sexualitet i sina låttexter

Emelie Andersson och Timjan Hofmann

Mälardalens högskola
Akademin för hälsa, vård och välfärd
C-uppsats
Sociologi med socialpsykologisk inriktning 61-90
SOA134, VT 2015

Handledare: Ulrika Wernesjö
Examinator: Mohammadrafi Mahmoodian

Sammanfattning

Hiphopen har i alla dess tider varit en mansdominerad musikgenre och bransch men detta har under de senaste åren kommit att förändras, inte minst inom den svenska kontexten. Svensk hiphop karakteriseras idag av en utpräglad feminism, då till exempel det kvinnliga kollektivet Femtastic har växt fram. Att kvinnor idag har en minst lika stor roll som män inom den svenska hiphopen och att denna har en stark relation till feminism, visar på att den sexism vänd emot kvinnor som har präglat många raptexter skrivna av män här har kommit att förlora sin popularitet. Vi har genom att använda Edleys kritiska diskurspsykologi undersökt hur svenska kvinnliga rappare uttrycker sig och positionerar sig själva och andra i sina låttexter utifrån aspekterna kön och sexualitet, aspekter som manliga rappare ofta har använt vid beskrivning av kvinnor. Vi har med hjälp av tolkningsrepertoarer, subjektpositioner, ideologiska dilemman och Judith Butlers begrepp subversivitet kunnat urskilja olika mönster i konstruktioner av kön och sexualitet och funnit att artisterna i fråga många gånger agerar på ett sätt som bryter eller frångår köns- och sexualitetsbundna normer. Vi har även kunnat uttyda hur artisterna använder språkliga resurser som ett verktyg för att till exempel framhäva en kvinnlig styrka, såväl individuell som kollektiv.

Nyckelord: *Kritisk diskurspsykologi, tolkningsrepertoarer, subjektpositioner, ideologiska dilemman, låttexter, kvinnliga rappare, kön och sexualitet*

Abstract

Hip hop has throughout the years been a male dominated music genre and industry but this has recently come to change, not least within the Swedish context. Today Swedish hip hop is largely characterized by its pronounced feminism, partly because of the development of the female collective Femtastic. The fact that women today have an at least equally clear role in the Swedish hip hop industry as men indicates that sexism, which has been a frequently reoccurring theme in male rap lyrics, has come to lose its popularity. We have, through the use of Edleys critical discourse psychology, examined how Swedish female rappers express gender and sexuality and how they position themselves and others with regard to these aspects, aspects that male rappers often have used to describe women. By using interpretative repertoires, subject positions, ideological dilemmas and Judith Butlers term subversivity, we have been able to distinguish certain patterns in the constructions of gender and sexuality. We have found that the artists frequently express themselves in ways that digresses from stereotypical norms of gender and sexuality and distinguished how they use linguistic resources as tools with which they, among other things, accentuate female strength, individual as well as collective.

Keywords: *Critical discourse psychology, interpretative repertoires, subject positions, ideological dilemmas, song lyrics, female rappers, gender and sexuality*

Innehållsförteckning

1. Inledning	4
1.1. Syfte och frågeställning	5
1.2. Bakgrund	6
1.2.1. Hiphopens utveckling i Amerika.....	6
1.2.2. Genombrott i Europa och Sverige.....	7
1.2.3. Kvinnliga artisters historia inom hiphopen	7
1.3. Disposition	8
2. Tidigare forskning	8
2.1. Kvinnofientliga uttryck inom rappen	8
2.2. Den afroamerikanska kvinnans särskilt utsatta position	9
2.3. Kvinnliga artisters uttryck och position inom rappen	11
2.4. Kvinnliga artisters uttryck och position inom andra musikgenrer	13
2.5. Sammanfattning av tidigare forskning	14
2.6. Vårt bidrag till forskningsfältet	15
3. Teoretiskt ramverk	15
3.1. Socialkonstruktionismen	16
3.2. Edleys kritiska diskurspsykologi	16
3.2.1. Tolkningsrepertoarer	17
3.2.2. Subjekspositioner	17
3.2.3. Ideologiska dilemman	18
3.3. Judith Butler – Subversivitet	19
4. Metod	20
4.1. Diskursanalys	20
4.1.2. Edleys kritiska diskurspsykologi	20
4.3. Analysmaterial	22
4.4. Etiska ställningstaganden	22
4.5. Reflexivitet	22
4.6. Analytiskt tillvägagångssätt	23
5. Resultat	24
5.1. Tolkningsrepertoarer	24
5.1.1. Samhället som begränsande och orättvist.....	25
5.1.2. Motstånd som drivkraft	27
5.1.3. Det avdramatiserade och lekfulla sexet	28
5.2. Subjekspositioner	30
5.2.1. Positionering av sig själva och andra kvinnor.....	31
5.2.2. Positionering av män	37
5.3. Ideologiska dilemman	40
5.3.1. Ensam är stark – Men tillsammans starkare?.....	41
5.3.2. Kritiska till kategoriseringar – Kategoriserar själva.....	41
5.3.3. Är en boss – Men passiv och svag inför den åtråvärda mannen	43
5.4. Sammanfattning av resultat	44
6. Diskussion	45
6.1. Resultat med återkoppling till syfte och frågeställning	45
6.2. Resultat med återkoppling till tidigare forskning	47
6.3. Resultat med återkoppling till teori och metod	49
6.4. Självkritisk reflektion och förslag på framtida forskning	51
7. Referenslista	53
8. Diskografi	55

”Jag hoppas att du tänker tänka efter en gång till
Känns det bra eller står det fortfarande still?
Alla brudar ba’ tar över så nu finns det hopp, åh...
Det är så fint med all kärlek som ni ger till oss
Men det här är ingen ny våg, det är ingen våg alls
Det här är ett hav som du har låtsas inte fanns
Det har inte uppstått nu, det har alltid funnits mer än en hip hop-brud
Men det är så jävla trendigt nu å branschen vill ha oss
Vänder sina kappor och snackar om att slåss
Jag låter bitter, huh? Jag borde gilla hela hypen nu på Twitter
Men det är ba’ grejen, grejen att det passar bra å när det passar bra då ska alla ha
Åh fuck it!
Fan vad jag har sett det va, hat på hat i varenda bar, i varenda yardie, varenda cyfer
Så vart fanns alla ni när vi fråga’ varför?
Lyssna, vi har inte ba’ poppat fram
Sluta snacka som att Linda Pira kom från ingenstans
Vi har gjort det här på micken innan du ens fanns
Jag lärde mig å kriga innan ni gav chans
Du behövs inte nu, du behövdes då. Så tack för att ni backar men tack ändå”

Inledande tal av Cleo vid konsert på Debaser Medis, 20 Mars 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=ZjuZQ3T8A-M>

1. Inledning

”She said Ye can we get married at the mall? I said look you need to crawl ’fore you ball. Come and meet me in the bathroom stall. And show me why you deserve to have it all” är en textrad tagen ur låten ”Ni**as in Paris” som framförs av de två världskända rapparna Jay-Z och Kanye West. Detta är bara en av många raplåtar där män på ett eller annat sätt framställer kvinnan på ett nedsättande vis.

Rap används ofta som en synonym till hiphop och kan beskrivas som text i takt till musik (Szwed, 1999:4). Rappgenren karaktäriseras av sitt lekande och avslappnade språk med ett rikt innehåll av slangord, skämt och svordomar där fest och politik utgör två dominanta teman (DeCurtis, 1999:92-93). I grund och botten är rappen ett av fyra element inom hiphopen där de övriga består av; scratch (DJ:ing), graffitti och breakdance, vilket gör att hiphop kan beskrivas som en hel kultur där rappen står för det verbala uttrycket i musiken (Håkansson & Andersson, 2005:7). Hiphop har ofta förklarats som ett politiskt verktyg i den mån att den ofta haft som avseende att uttrycka sociala och ekonomiska orättvisor (DeCurtis, 1999:96-98). Som musikgenre har hiphop genom tiderna varit en mansdominerad bransch med en utpräglad ”machokultur”, då det funnits många sexistiska inslag i raptexterna, liksom vi kan se i ovanstående exempel. Laura Jamison (1999:177-178) menar dock att det alltid har funnits kvinnliga rappare och hiphopartister men att de av kulturella, sociala och ekonomiska skäl har blivit begränsade till att hålla sig i bakgrunden, något som vi även kunde förstå ur rapparen Cleos tal på föregående sida. Enligt Jamison (1999:181) har de kvinnliga rapparna blivit placerade i ett annat fack, ett fack som inte har haft i närheten av lika stor publik som de manliga rapparna. Detta fack görs tydligt om vi ser till den övergripande diskursen om kvinnliga rappare, då det ofta framhävs att dessa rappare är just kvinnor. Detta gäller inte i samma utsträckning när det talas om manliga rappare eftersom det inte görs relevant att framhäva deras könstillhörighet, då det finns en underförstådd föreställning i samhället om att termen ”rappare” syftar på en man. Den avvikande och icke-självklara roll som kvinnor länge har haft inom hiphopbranschen har dock kommit att förändras på senare dagar och inte minst inom den svenska musikbranschen, som även den länge varit mansdominerad.

När hiphopen kom till Sverige under 1990-talet var det främst manliga rappare som gjorde framgång men det fanns dock vissa kvinnliga artister som anslöt sig till den då nya trenden. Remedeh, Feven och Melissa Wrede är tre av dessa men de hade inte lika mycket vind i seglen som de manliga rapparna, då allmänheten fortfarande placerade kvinnliga rappare i ett annat fack, och deras karriärer blev därmed relativt kortvariga. Under de senaste åren har den machokultur som alltid har funnits inom hiphopen gått mot att bli omodern och den sexism som tidigare haft en stor roll i raptexter och musikvideos har i många delar av världen kommit att förlora sin popularitet. I Sverige har dessutom kvinnorna fått ett betydligt större erkännande inom hiphopbranschen. Kvinnor sägs ha tagit hiphopscenen med storm och det finns idag många kvinnliga rappare på de svenska topplistorna liksom deras namn förekommer på många line-ups till svenska festivaler under sommaren 2015. Det är till exempel artister som Linda Pira, Lilla Namon, Silvana Imam och Cleo som har kommit att få en stor roll inom den svenska hiphopen (Fokus, 2013).

Det talas också om att det har utvecklats en ”hiphopfeminism”, en politisk medveten kvinnorörelse inom såväl svensk som amerikansk hiphop, vilket kommer till uttryck i både låttexter och olika typer av föreningar (Sernhede & Söderman, 2011:24). Inom den svenska kvinnliga hiphoprörelsen är kollektivet Femtastic mycket engagerade. Femtastic är ett kollektiv som arbetar för en strukturell förändring av en mansdominerad musik- och kulturbransch. Deras koncept går ut på att inspirera och uppmuntra tjejer till att ta plats inom

musikvärlden och de har som utgångspunkt att kvinnor själva måste organisera sig och skapa möjligheter för att framträda i musik och kultur. Systerskap, positiv konkurrens och kollektiv styrka är tre grundläggande teman i verksamheten. Medlemskapet är öppet och brett med den framstående rapparen Cleo i dess front som har många andra aktuella kvinnliga rappare vid sin sida (Femtastic, 2014).

Vår ambition att genomföra denna studie växte fram på grund av ett intresse för vad hiphopkulturen tidigare har präglats av och hur den på senare tid har kommit att förändras vad gäller kvinnans roll och erkännande. Hiphop är en utbredd musikgenre och kultur med en bred publik som till stor del utgörs och nås av ungdomar (Sernhede & Söderman, 2011:15). Eftersom det i hiphopen ligger ett starkt fokus på berättandet och att det, i rappen, främst är genom texterna som artister når ut till sin publik menar vi att det är relevant att studera vad som faktiskt förmedlas i dessa texter samt hur dessa uttryck kan förstås diskursivt. Idag kan vi se att hiphopen i många hänseenden har en stark relation till feminism i den mån att kvinnorna kämpar för sina rättigheter och en likställdhet i musikbranschen genom att bland annat medverka i kollektivet Femtastic. Att analysera Sveriges aktuella kvinnliga rappares utsagor om kön och sexualitet i låttexter kan bidra till en djupare förståelse för vad som uttrycks och förmedlas till den breda och mestadels unga publiken. Vi har valt att avgränsa oss till konstruktioner av kön och sexualitet då detta är två aspekter som alltid har varit närvarande i hiphopen. Det är också främst kring dessa ämnen som kvinnor har berörts i manliga rappares låtar, liksom vi kunde se i låten framförd av Jay-Z och Kanye West där kvinnor konstrueras som objekt för manlig åtrå och dominans. Att studera de konstruktioner som kvinnliga rappare gör när de nu träder fram som subjekt på hiphopscenen ser vi därför som både intressant och relevant, då utvecklingen indikerar på en samhällelig förändring. Till följd av vår fokusering på hur kön och sexualitet konstrueras har vi bortsett från en mängd andra aspekter som också är frekvent förekommande i raptexter, så som etnicitet och klass.

1.1. Syfte och frågeställning

Syftet med vår studie är att genom en diskurspsykologisk ansats undersöka konstruktioner av kön och sexualitet i Sverigeaktuella kvinnliga rappares låttexter. Vi kommer med hjälp av analysbegrepp utifrån Edleys kritiska diskurspsykologi att leta efter vad som uttrycks kring just kön och sexualitet i dessa låttexter, vilket vi förväntar kommer kunna säga något om vad som framställs och når ut till publiken samt med vilka diskursiva resurser detta görs. Detta gör vi med hjälp av, utöver de diskurspsykologiska analysbegreppen, de övriga teorier som vår metod bygger på så som socialkonstruktionismen samt Judith Butlers begrepp subversivitet. Våra frågeställningar lyder som följer:

- Vilka tolkningsrepertoarer av kön och sexualitet använder artisterna i sina låttexter och vilka subjekspositioner konstrueras som möjliga att inta och tillskrivs andra?
- Finns det, utifrån vad som framkommer med hjälp av tolkningsrepertoarer och subjekspositioner, några subversiva handlingar och ideologiska dilemman i artisternas utsagor?

För att tydliggöra dessa problemformuleringar vill vi redan här kort redogöra för de olika begreppen. Tolkningsrepertoarer kan beskrivas som sociala resurser vilka gemensamt används för att förstå och förklara diverse fenomen i världen. Subjekspositioner innebär de positioneringar som personer intar och tillskriver andra, dessa är situationsbundna och därmed varierande. Ideologiska dilemman kan kort förklaras som inkonsekventa uttalanden där ideologier står i konflikt med varandra. Subversivitet beskriver de handlingar och uttalanden som frångår den heterosexuella matrisen, alltså den hegemoniska uppfattningen om kön och

sexualitet. Dessa begrepp ger vi en vidare och fördjupad redogörelse för i vårt teoriavsnitt (se 3.).

1.2. Bakgrund

Härnedan redogör vi övergripande för hiphopens uppkomst, vad den karakteriseras av och hur den har utvecklats fram tills idag. Vi kommer att visa vägen från festerna på Jamaica, de sociala och ekonomiska orättvisorna i USA fram till genombrottet i Europa och Sverige. Slutligen redogör vi även för historiska aspekter av kvinnliga rappares framträdande inom hiphopen. Detta överblickande gör vi i syfte att ge en tydligare bild av hiphopens historiska och kulturella kontext för att kunna placera svenska kvinnliga rappares situation i ett bredare sammanhang och därmed bidra med en vidare förståelse av vår ambition att göra denna studie. Viktigt att påpeka är att denna historiebeteckning bör ses som en av många möjliga konstruktioner, som en hiphopmytologi och en berättelse vilken vi härmed rekonstruerar.

1.2.1. Hiphopens utveckling i Amerika

Hiphopen har historiska kopplingar till Jamaicas fester under 1960-talet då det sägs att folk åkte runt i lastbilar med stora högtalaranläggningar och spelade musik. På flaket fanns en DJ (Disc-Jockey) som spelade skivor och en MC (Master of Ceremonies), vars jobb var att hålla igång publiken genom till exempel tal och skämt i mikrofonen. I samband med denna utveckling började många från Jamaica flytta till New York, där MC's omvandlades till rappare i den mån att de övergick från att enbart peppa publiken till att framföra skrytsamma berättelser i takt till musiken (Håkansson & Andersson, 2005:7). I 1970-talets New York växte därmed en ny och revolutionerande musikstil, som senare skulle komma att kallas "hiphop", fram på gatorna och klubbarna bland den afro- och latinamerikanska befolkningen. Var i New York rappen, och hiphopkulturen i allmänhet, har sitt ursprung är en omdiskuterad fråga då många anser att den tog fart bland den afroamerikanska arbetarklassen i Bronx medan andra hävdar att den växte fram i Harlem (Sernhede & Söderman, 2011:17). Det brukar dock sägas att hiphop på allvar sattes på kartan år 1979 då det amerikanska skivbolaget Sugar Hill Records släppte singeln "Rappers Delight", låten bakom den kända melodin; "I said a hip, hop, the hippie, the hipdipit, hip, hip, hopit, you don't stop" som nådde stor framgång på Billboardlistan (Fernando Jr., 1999:13-14). Idag har hiphopen en självklar och global roll i musiken, särskilt hos ungdomar där den antas ha stort inflytande över åsikter och attityder (Sernhede & Söderman, 2011:14-16).

Alla former av tal är rytmiska och musikaliska i bemärkelse att språk och dialekter har en specifik takt med betoning på vissa ord. Inom rappen sattes detta på sin spets då rytmiskt tal utvecklades till en egen musikgenre. Rappen karakteriseras som tidigare nämnt av ett icke-akademiskt språk då den ofta har inslag av slang, svordomar och skämt. Anthony DeCurtis (1999:92-93) skriver att rappen på grund av detta kan ha en avskräckande effekt på de som inte är bekanta med de språkliga koderna och uttrycken, men att det samtidigt är just denna lek med ord som gör att rappen är så tilltalande för många. Denna nya musikstil betraktades även av många grupper som en frigörelse då hiphopen berörde starka ämnen så som mänskliga rättigheter, främst kopplat till den afroamerikanska befolkningens utsatta position i samhället. Raptexterna blev, genom ett synliggörande av orättvisor och dåliga förhållanden, ett sätt att berätta "sanningen" om världen (DeCurtis, 1999:97-98). Hiphopen kan således betraktas som ett politiskt verktyg, ett verktyg som än idag används av människor i alla världens hörn (Sernhede & Söderman, 2011:15). Samtidigt har en stor del av hiphopen också legat på en mer lättsam nivå då många av raptexterna handlar om festande snarare än om politik (Sernhede & Söderman, 2011:18). Trots framgången har rappen fått mycket kritik på grund av att den av många betraktades som en nedgång för den amerikanska musikkulturen,

något som kan förklaras av att genren ofta sammankopplades med kriminalitet, kvinnofientlighet, manlig skrytsamhet och oanständighet (Szwed, 1999:6).

1.2.2. Genombrott i Europa och Sverige

Sernhede och Söderman (2011:18) skriver att hiphopkulturen kom till Europa under 1980-talet men inte nådde sitt genombrott förrän först på 1990-talet. De som till en början välkomnade och identifierade sig med hiphop i Europa antas främst ha varit invandrare. Detta kan förstås med utgångspunkt i att de ofta bodde i socialt utsatta och nedgångna områden som präglades av en utbredd arbetslöshet och en känsla av att vara exkluderande ur samhället, ämnen som hiphopen berörde. Hiphopen betraktades som något positivt att vända sig till istället för droger och kriminalitet och på grund av detta menar Sernhede och Söderman (2011:22) att en positiv gemenskap utvecklades i utanförskapet. På den svenska musikscenen fick hiphop sitt grepp under slutet av 1990-talet då artister som Petter och Latin Kings började rappas på svenska (Sernhede & Söderman, 2011:78). Även i Sverige fick genren sitt största genombrott i förorterna eftersom hiphopen karakteriserades av att beröra just den typen av orättvisor som råder i socialt och ekonomiskt utsatta områden. Texterna fungerade som ett uttryck för det utanförskap människor brottades med i vardagen och många rappare kom att kalla sig för ”förortskrigare”, vars vapen var mikrofonen och vars vision var att resa förorten ur den smutskastning som har förnedrat dess invånare (Sernhede & Söderman, 2011:55).

1.2.3. Kvinnliga artisters historia inom hiphopen

Vi har tidigare sett att hiphopen genom tiderna har varit en mansdominerad bransch. Jamison (1999:177) skriver att kvinnors plats inom hiphopen har varit kraftigt begränsad och att de kvinnor som har tagit plats inom genren ofta har benämnts i nedvärderande termer och betraktats som inkräktare i en manlig bransch. På grund av vad Jamison (1999:181) beskriver som en ovilja från den manliga hiphoppublikens sida att släppa in kvinnor på scenen har kvinnor istället begränsats till en mer diskret plats inom hiphopkulturen, vilket har yttrat sig genom exempelvis ett engagemang för gatufester, breakdance och graffiti. Det faktum att skivbolaget Sugar Hill Records grundades av en kvinna vid namn Sylvia Robinson vittar dock om kvinnors viktiga roll för hiphopens utveckling (Jamison, 1999:178). Kvinnliga rappare som trots de hinder som fanns nådde framgång på hiphopscenen är, för att nämna några, Lisa Lee, Sha Rock, Roxanne Shanté, Salt-N-Pepa, MC-Lyte och Queen Latifa. Försäljningssiffrorna för kvinnliga rappare var dock fortfarande betydligt lägre än för män, vilket enligt Jamison (1999:180-181) bidrog till att de kvinnliga rapparna ofta var tvungna att tona ner hårdheten i sina låttexter och istället övergå till en mer melodisk och mjuk musik som uppfattades som mer lätthanterlig för allmänheten.

Med tiden började den kvinnliga hiphopen bredda ut sig och vinna respekt, något som Karen R. Good menar till stor del var på grund av de manliga kollegornas hjälp. Vägen in i hiphopbranschen, menar hon, var svår för kvinnliga rappare och de var därför tvungna att vara tacksamma för den lilla uppmärksamhet de fick. Detta innebar således att vägen till framgång ofta kantades av respektlös behandling och sexuella tjänster (Good, 1999:374). Under en lång period anspelade kvinnliga rappare på sin sexualitet, vilket till exempel kom till uttryck genom utmanande klädsel och sexrelaterade låttexter. Artister som Lil' Kim och Foxy Brown kritiserades bland annat för att bidra till en sexualisering och objektifiering av kvinnor. De anklagades även ofta för att inte skriva sina egna låttexter, ett rykte som Good (1999:375) menar sällan stämde. I slutet av 1990-talet gjorde rapparen Missy Elliot succé då hon, enligt Good (1999:381), omdefinierade den kvinnliga hiphopen. Hon vägrade nämligen att använda sin kropp för att locka publik och använde sig istället av en hårdare attityd i sitt musikaliska uttryck, något som ledde till att hon betraktades som en självständig kvinna och en förebild för unga kvinnliga rappare såväl som för kvinnor i allmänhet.

Vi har genom denna redogörelse för hiphopens historia kunnat se att kvinnors väg till acceptans inom branschen har varit lång och svår. Den framgång och popularitet som idag präglar den kvinnliga hiphopscenen i Sverige är inte fullt möjlig att förstå utan en medvetenhet om det motstånd som de amerikanska kvinnliga rapparna har fått utstå. Den feministiska rörelse som har kommit att utmärka hiphopen i Sverige har förhoppningsvis också blivit tydligare och mer begriplig i relation till den mansdominans och sexism som vi härigenom har sett länge har karaktäriserat hiphopen.

1.3. Disposition

Med en *inledning* bakom oss som bestod av en beskrivning av vårt intresseområde och hur detta intresse grundades, en redogörelse för vårt syfte och tillhörande frågeställningar samt en överblick av hiphoppens historia kan vi nu presentera våra kommande avsnitt. Efter denna disposition redogör vi för den *tidigare forskning* som har bedrivits inom vårt intresseområde. Där presenterar vi forskning som berör såväl manlig som kvinnlig rap och hiphop och kompletterar detta med att beröra kvinnliga artister i andra musikgenrer, detta för att bredda den kontextuella förståelsen av vår studie. Därefter följer ett avsnitt där vi presenterar vårt *teoretiska ramverk*, våra valda teorier och analysbegrepp, vilket innefattar den kritiska diskurspsykologins begrepp och utgångspunkter så som socialkonstruktionismen samt Judith Butlers begrepp subversivitet. I avsnittet som följer ger vi en fördjupad redogörelse för vår valda *metod*, vilken är Edleys kritiska diskurspsykologi, hur vi har förhållit oss till denna och hur vi som diskurspsykologiska forskare har gått tillväga under vårt analysförfarande. I *resultatdelen* visar vi vad vi, utifrån tolkningsrepertoarer, subjekspositioner, ideologiska dilemman och subversivitet, har kunnat uttyda för mönster i vårt datamaterial. Uppsatsen avslutas med en *diskussion* där vi knyter ihop säcken genom att återkoppla vårt resultat till föregående delar för att visa huruvida vi har besvarat vår frågeställning, på vilket sätt vår uppsats kompletterar forskningsfältet samt en reflektion kring om och hur vår valda teori och metod har främjat vår studie. Här lyfter vi även fram en självkritisk reflektion och ger avslutningsvis förslag på framtida forskning.

2. Tidigare forskning

Vi kommer i detta avsnitt att redogöra för den tidigare forskning som har bedrivits inom vårt intresseområde, vilken vi presenterar genom en tematisering av de aspekter som är mest centrala och relevanta för vår studie. Forskningsartiklarna har vi funnit genom sökningar på Discovery, Sage Journals, Sociological Abstracts och Diva där vi har använt sökord som ”hiphop, rap lyrics, music och women”. Vår primära vision var att finna forskning som studerar raptexter skrivna av kvinnor men då detta visade sig vara ett relativt outforskat område blev vi tvungna att blicka utanför dessa kriterier och även inkludera forskning som studerat raptexter skrivna av män och kvinnliga artister inom andra musikgenrer. Denna bredd har bidragit till vår tematiserade uppdelning; *kvinnofientliga uttryck inom rappen, den afroamerikanska kvinnans särskilt utsatta position, kvinnliga artisters uttryck och positionering inom rappen* och *kvinnliga artisters uttryck och positionering inom andra musikgenrer*. Kapitlet avslutas med en sammanfattning av dessa samt en reflektion över hur vår studie kan komma att berika forskningsfältet.

2.1. Kvinnofientliga uttryck inom rappen

Terri M. Adams och Douglas B. Fuller (2006) undersöker hur kvinnofientlighet har kommit till uttryck genom tiderna samt hur och varför det har satt en sådan utmärkande prägel på rappgenren. Genom att studera låttexter syftar de till att undersöka användningen av kvinnofientliga uttryck inom manlig ”gangsterrap” och visar på kopplingar till hur

afroamerikanska kvinnor har karakteriserats genom historien (938). Deras forskning bygger på en mängd historiska aspekter som författarna menar kan förklara den kvinnofientlighet som har förekommit i raplåtar ända sedan 1980-talet (939-940). Denna kvinnofientlighet kommer, enligt Adams och Fuller (940, 948), till uttryck genom att kvinnor ofta förminskas till objekt vilka endast är till för sex och utnyttjande, något som de menar leder till ett främjande och en normalisering av kvinnofientliga uttryck inom rappen, så som till exempel användandet av benämningarna "bitch" och "hoe". Vidare menar Adams och Fuller (941-942) att det främsta offret för dessa uttryck, såväl inom rappen som i bredare sammanhang, är afroamerikanska kvinnor då de har fått motta hat både för sitt kön och sin hudfärg, något som författarna menar kan förstås utifrån den patriarkatiska kapitalismen. Vi återkommer till detta ämne under nästa tema då vi fokuserar på hur afroamerikanska kvinnor länge har haft en särskilt utsatt position.

Likt Adams och Fuller, fast med ett fokus på de specifika uttrycken i genren, syftar Ronald Weitzer och Charis E. Kubrin (2009) i sin studie till att undersöka förekomsten av kvinnofientlighet i raplåtar. Weitzer och Kubrin har gjort en innehållsanalys av fler än 400 raplåtar producerade under 1900-talet för att se hur kvinnofientlighet kommer till uttryck. De syftar till att undersöka hur utbredd det inom denna musikgenre är med kvinnofientliga inslag samt vilka specifika budskap som förmedlas till lyssnarna (4). I deras resultat framkom att kvinnofientliga budskap närvarade i 22 procent av de studerade låtarna, vilket de menar är betydligt mindre än vad kritiker vanligen tycks tro men ändå utgör ett signifikant tema. Weitzer och Kubrin (11) definierar fem teman som visar hur dessa budskap yttrar sig i låtarna. Dessa definierar de som; nedsättande namngivning och stigmatisering av kvinnor, sexuell objektivering av kvinnor, misstro till kvinnor, legitimering av våld mot kvinnor samt en hyllning av prostitution och hallicks. Weitzer och Kubrin presenterar även tre sociala faktorer som kan påverka manliga rappare att skildra kvinnor på detta sätt; den stora samhällsliga genusordningen, lokala grannskapliga villkor och musikbranschen. Den förstnämnda faktorn innefattar den kulturella värderingen av en viss typ av manlighet som Weitzer och Kubrin (5-6) kopplar till begreppet *hegemonisk maskulinitet*, vilket innebär att vissa attityder och förfaranden vidmakthåller den heterosexuella mannens dominans över kvinnan. Att den andra faktorn; grannskapliga villkor, är en stark social faktor förklarar författarna genom att rapen har en nära relation till den lokala miljön och att rappare därmed har en stark vilja att följa de "koder" som råder där. Weitzer och Kubrin visar hur sexism och annan kvinnofientlighet är en tydlig norm inom stadsdelar som många rappare kommer ifrån, då det på dessa platser sätts ett högt värde på sexuella erövringar, osedlighet och manipulation av kvinnor. Den sistnämnda faktorn; musikbranschen, menar författarna är en stark social kraft då skivindustrin ofta uppmuntrar till provokativa och "vassa" texter för att maximera försäljningen (6-7). Sambandet till denna faktor bekräftas dessutom av Adams och Fuller (2006:940) när de påpekar att användningen av kvinnofientliga budskap är ett lukrativt tema som ges mycket uppmärksamhet i media och öppnar upp för att tjäna stora pengar.

2.2. Den afroamerikanska kvinnans särskilt utsatta position

Marcyliena Morgan (2006:425) belyser det faktum att afroamerikanska kvinnor länge har haft en särskilt utsatt roll i samhället. Hon undersöker hur afroamerikanska kvinnor med hjälp av rappen strävar efter att avslöja det förtryck som de har blivit utsatta för genom tiderna, ett förtryck som hon menar har starka kopplingar till slaveriet i Amerika. På grund av att afroamerikanska kvinnor först kom till Amerika som slavar menar Morgan att de inte, ens efter det att slaveriet avskaffades, har haft samma politiska och ekonomiska rättigheter som amerikanska kvinnor och därmed bemötts med mindre respekt. Morgan drar kopplingar till föreställningen om "den goda kvinnan", vilken symboliserar en vit kvinna som skulle bli

försörjd och omhändertagen av en man. Den afroamerikanska kvinnan inkluderades inte i denna kategori utan klassades istället som en matriark, hora eller en kvinna som manipulerar män, en bild som Morgan menar lever kvar än idag då afroamerikanska kvinnor ofta blir porträtterade som promiskuösa, vilda och arga (426). Resultatet av Morgans studie kommer att presenteras under vårt nästa tema där vi går närmare in på forskning som berör hur kvinnliga artister positionerar och uttrycker sig inom hiphopen.

För att återkoppla till Adams och Fuller (2006), som har undersökt hur kvinnofientlighet har kommit till uttryck genom tiderna samt hur och varför detta har fått en sådan stor plats inom rappen, kan vi se ytterligare stöd för att den afroamerikanska kvinnan har haft en särskilt utsatt position. Adams och Fuller kopplar nämligen benämningar som "bitch" och "hoe", vilka är vanligt förekommande i manliga rappares låttexter, till en mängd stereotypa bilder av den afroamerikanska kvinnan som länge har cirkulerat i media. En av dessa stereotyper är "Sapphire" som figureras som en afroamerikansk kvinna som dominerar hela hushållet, är aggressiv i sociala sammanhang och gör allt i sin makt för att manipulera sin man. Adams och Fuller menar att det bland annat är på grund av sådana etablerade stereotyper som föreställningen om att afroamerikanska kvinnor har lägre moral än vita kvinnor skapades. De skriver att afroamerikanska kvinnor målades ut som samhällets fiender, vilket är en bild som de menar än idag påverkar den amerikanska befolkningens inställning till afroamerikanska kvinnor som grupp (945).

Ytterligare en studie som gör sig relevant under detta tema är utförd av Dionne P. Stephens och April L. Few (2007) som undersöker effekterna som kommer med bilden av den afroamerikanska kvinnan. April och Few (252) påpekar, precis som Adams och Fuller (2006:944), att sådana mediala stereotyper lever kvar inom rappen än idag och kommer till uttryck genom benämningar av afroamerikanska kvinnor som "the Diva, the Freak, the Dyke, the Gangster Bitch, the Sister Saviour, the Earth Mother och the Baby Mama". Alla dessa benämningar innehåller olika skildringar av den afroamerikanska kvinnans sexualitet och är vanligt förekommande och accepterade sätt att uttrycka sig inom den heterosexuella mansdominerade hiphopen i Amerika. Stephens och Few skriver att dessa illustreringar av afroamerikanska kvinnor har en direkt inverkan på unga afroamerikaners sexuella självidentitet, beteenden och erfarenheter då ungdomar tenderar att utveckla föreställningar om sexualitet och sexuella behov genom att jämföra sig med och påverkas av kamrater, familjemedlemmar och andra kulturella influenser. Författarna menar att detta måste förstås utifrån både genus- och rasaspekter då de påvisar att afroamerikanska kvinnor alltid har varit en grupp som baserar sina självvärderingar efter sin rasgrupp (252).

Liksom Morgan (2006:426) hänvisar till den historiska kontextens betydelse för afroamerikaner menar Stephens och Few (2007:253), som har sitt fokus på fysiska attraktionsattribut och interpersonella relationer, att afroamerikaners upplevelser av fysisk attraktion ofta grundas i hudfärg då de redan som barn lär sig att en ljusare hudton värderas högre i sociala sammanhang. Denna hypotes testas de genom att göra intervjuer med femton afroamerikanska ungdomar för att höra deras åsikter om olika benämningar av afroamerikanska kvinnor inom hiphopen (254). Det framkom under intervjuerna att ungdomarna hade starka åsikter om de olika benämningarna, framför allt vad gällde vilka de skulle kunna ingå i en relation med och vilka de ansåg vara attraktiva. Exempel på fysiska attraktionsfaktorer som påverkade hur bilderna gavs värden var framför allt en "europeisk" hårtextur och hudton, vilket värderades högt i ungdomarnas beskrivningar av lämpliga sexuella bildegenskaper. Detta är, enligt författarna, inte förvånande med tanke på att dessa

attribut historiskt sett har använts som mått på sociala, politiska och ekonomiska värderingar för afroamerikaner (257).

2.3. Kvinnliga artisters uttryck och position inom rappen

Vi har hittills presenterat forskning som har framhävt hur kvinnor, och då främst afroamerikaner, länge har stått under ett kraftigt förtryck från manliga rappare, media och samhället i stort. Vi kommer här nedan att redogöra för forskning som berör kvinnliga artisters position inom den heterosexuella mansdominerade hiphopbranschen. Layli Philips, Kerri Reddick-Morgan och Dionne Patricia Stephens (2005) framhäver i sin studie hur kvinnor alltid har varit involverade i hiphopen men ofta har blivit nedtystade på grund av den dominans som männen har besuttit inom branschen. De menar dock att det, trots begränsningarna, har funnits vissa kvinnor som har lyckats ta plats i musikgenren och det är dessa kvinnliga rappares låttexter som studien bygger på (258). Studien undersöker raplåtar producerade av kvinnor mellan 1976 till 2004 för att se hur främst afroamerikanska kvinnor har positionerat sig inom och gentemot den mansdominerade hiphopbranschen och samhället i stort. De lyfter fram tre olika tillvägagångssätt som det framkommer att artisterna använder sig av (258, 261). Författarna visar bland annat på hur dessa kvinnliga rappare i sina låttexter har gjort motstånd mot den sexism och det våld som ofta präglar raplåtar gjorda av män. Genom att ”dissa”, konfrontera och hota de manliga rapparna har de, enligt författarna, strävat efter att förändra den rådande hiphopdiskursen och framför allt den sexism och det våld som kvinnor har utsatts för (263-264). Det har även framkommit att artisterna i fråga i många låtar har vänt sig mot kvinnor istället för män i syfte att uppmana kvinnor till självbestämmande, självhjälp och systerlig solidaritet (267-268). Författarna har även uppmärksammat en ambivalens i de kvinnliga rapparnas tendens att i många låtar även alienera sig med, beundra och uppvisa en solidaritet med männen samtidigt som de i andra låtar gör motstånd mot män genom att dissas, konfrontera och hota dem. (270-272).

Ett liknande resultat framkom i den tidigare presenterade studien gjord av Morgan (2006) som har undersökt hur afroamerikanska kvinnor med hjälp av hiphop strävar efter att avslöja den rasism, sexism och klassicism som råder i såväl afroamerikanska samhällen som Amerika i stort. Morgan baserade sin studie på att afroamerikanska kvinnor förut betraktades som ett socialt problem och hon syftar till att undersöka de diskursiva strategier som kvinnliga afroamerikanska rappare använder för att radera denna bild (426). Hon fann att deras raptexter ofta berör historien om den kamp och det förtryck som de har gått igenom, vilket hon tolkar som ett uttryck för ilska och en strävan om att skapa medvetenhet om dessa orättvisor. Hon menar även att dessa uttryck fungerar som en varning för att inte låta sådana orättvisor återkomma (427). Morgan (2006) har ett resultat likt Philips, Reddick-Morgan och Stephens (2005) då hon har funnit att en strategi som används är framställningen av afroamerikanska kvinnor som starka och systerliga i den mån att de tillsammans utmanar orättvisor, fördomar och stereotyper. Utöver detta framhäver Morgan, i likhet med ovanstående forskning, att många kvinnliga rappares låttexter utgör en kritik mot den mansdominerade hiphopbranschen och det mansdominerade samhället. Även hon påvisar att de kvinnliga rapparna i fråga i vissa fall alienerar sig med männen, inte i bemärkelsen att de är beroende av dem utan som ett uttryck för stöd som Morgan menar bygger på ömsesidig respekt (437).

Matthew Oware (2009) har gjort en innehållsanalys av 44 låtar skrivna av kvinnliga rappare som någon gång mellan 1992 och 2000, i minst tre månader, har varit placerad på Billboardlistan. Han har funnit att texterna innehåller teman som är snarlika med de manliga rapparnas och presenterar dessa som; skrytsamhet och övermod, alkohol- och drogkonsumtion, ”dissandet”, kvinnlig egenmakt och självständighet, kvinnlig sexualitet och

användningen av ordet "bitch" (787). Skrytsamheten framhäver, enligt Oware, främst attraktivitet, önskvärdhet och innehav av dyra materiella ting (791). Genom att rappa om alkohol- och drogkonsumtion menar Oware (792) att de kvinnliga rapparna avfärdar den stereotypa föreställningen om att kvinnor inte kan konsumera "hårda" drycker och illegala droger. De positionerar sig alltså på ett sätt som framhäver att de ägnar sig åt samma potentiellt skadliga beteenden som sina manliga kollegor. Dissandet, vilket innebär en verbal handling med syfte att förolämpa en motståndare, tenderade i störst omfattning att rikta sig mot män och handlade då främst om deras tro på sin förmåga att kunna tillfredsställa kvinnor sexuellt (792-793). Vad gäller kvinnans egenmakt och självständighet påvisar Oware (793-795) att artisterna gör anspråk på sina positioner som oberoende av män i samhället och ofta varnar såväl män som kvinnor för att förlita sig på stereotypa könsroller. De utmanar även de genusnormer som finns i det amerikanska samhället genom att till exempel uttrycka "om jag gillar dig, så bjuder jag på drinkarna". Under det sista temat, kvinnlig sexualitet, har Oware funnit att artisterna i fråga beskriver hur de har egenmakt över sin sexualitet. De framhäver att de inte utnyttjas utan snarare gillar det sex som männen "ger dem". Det sista temat innebär användningen av ordet "bitch" som vanligtvis definieras som något förnedrande men som i dessa raplåtar även används i positiv mening (795-796). Sammanfattningsvis ställer sig Oware (797-798) kritisk till hur artisterna positionerar sig då han menar att det finns många motsägelser i deras utsagor och att detta utgör en paradox. Han menar att de kvinnliga rapparnas inslag av det "maskulina" språket och beteendet kan få mer negativa än positiva följder. Sådana uttryck leder enligt Oware (798) till en reproduktion av ett hegemoniskt paradigm som gör att kvinnoobjektifieringen fortlöper istället för att få ett avbrott, vilket många av de kvinnliga rapparna utger sig kämpa för.

Majoriteten av den forskning vi har funnit berör hiphop i USA, och i synnerhet afroamerikanska kvinnor, men vi har även funnit en svensk studie där Kalle Berggren (2014) syftar till att undersöka hur svenska kvinnliga hiphopartister förhandlar om könsroller i sina låttexter. Berggren har analyserat låttexter från 12 kvinnliga artister i Sverige med hjälp av en feministisk poststrukturalistisk diskursanalys med intersektionalitet och poststrukturalism som teoretiska utgångspunkter (233,236). I sin analys kommer han fram till att även om ras och klass är återkommande teman i artisternas låttexter är genus ändå det överlägset dominanta temat (238). Genusaspekter kommer till uttryck genom att texterna ofta handlar om samhället och politiken som diskriminerar kvinnor, kvinnor som förtrycks och utsätts för våld av män, ilska över en underlägsenhet i kärleksrelationer med män eller ett missnöje med den objektifiering som de framhäver att många män utsätter kvinnor för (238-239). Berggren (241) poängterar, liksom Oware (2009:798), att vissa av artisternas låttexter också kan klassas som anti-feministiska då de ofta framhäver dubbeltydiga budskap. Samtidigt som de till exempel uttrycker ett missnöje med svårigheterna som kommer med att kombinera ett familjeliv med en karriär reproducerar de också bilden av kvinnan som huvudansvarig för barn och familj vilket befäster könsrollerna. Ytterligare ett ämne som framhävs i låttexterna är kvinnans underordnade plats i den mansdominerade hiphopbranschen, vilket artisterna många gånger gör motstånd mot. Berggren poängterar här att män i många avseenden får frågor som berör deras musik medan kvinnorna istället får frågor kring hur de hamnade i hiphopbranschen, något som leder till att fokus förskjuts från de kvinnliga rapparnas musik och att bilden av kvinnliga rappare som felpplacerade reproduceras (241-242). Detta kopplar han till att kvinnor som når framgång i hiphopbranschen ofta gör det som soloartister medan män där ofta har en så kallad "clique", alltså ett gäng andra hiphopartister som de samarbetar med. Detta menar dock Berggren (242-243) har kommit att förändras i samband med att det kvinnliga musikkollektivet Femtastic grundades år 2011.

Likt Owares (2009) studieresultat, visar Berggren (2014) att de svenska kvinnliga hiphopartisterna ofta framhäver sin sexualitet genom att objektifiera män och ge dem sexuella uppmaningar samt framställer sig själva som hårda och våldsamma. Berggren (244) kopplar detta till en ”kvinnlig maskulinitet”, vilket innebär att kvinnorna i fråga förkroppsligar de beteenden som ofta anses karaktärisera män. Detta menar han utgör en paradox då kvinnliga artister, genom att rappa på det aggressiva sätt som länge har varit utmärkande för den mansdominerade hiphopen, på så sätt underkastar sig männens musikaliska stil. Berggren (245) stödjer Owares tankar om denna paradox men har en något mer nyanserad syn då han menar att detta också kan betraktas som feministiskt motstånd då artisterna visar att kvinnor är kapabla till samma hårda attityd som de manliga rapparna.

2.4. Kvinnliga artisters uttryck och position inom andra musikgenrer

Vi har nu redogjort för forskning som har berört kvinnors position och uttryck i hiphopkulturen och då främst inom rappen. Under detta tema kommer vi presentera forskning kring kvinnliga artisters uttryck och positionering inom andra musikgenrer. Kate McCarthy (2006) undersöker hur kvinnliga rockartister genom tiderna har konstruerat sexualitet, andlighet och genus i sina låttexter, teman som hon menar har varit återkommande då kvinnors sexualitet länge har skambelagts och undanträngts (69). McCarthy, vars studie främst består av teoretisering, utgår från ett feministiskt teologiskt perspektiv och visar på religionens, i detta fall kristendomens, betydelse för samhällets föreställningar om kvinnan (80). Hon skriver även att kvinnors kroppar länge har reducerats till ett medel för manlig njutning och hon menar att detta kan förklara varför kvinnors självständighet och rätt till sexuell njutning har varit ett utmärkande ämne för feministisk diskussion och ett återkommande tema i kvinnliga rockmusikers låttexter och uppträdanden (71). Kvinnors kroppar och sexualitet började framhävas inom rocken redan på 1960-talet men blev mer påtagligt med åren som gick, framförallt i samband med Madonnas och Courtney Loves framgångar då de även började framhäva sexualitet genom dans (73-74). Religiösa inslag i olika former var också något som var vanligt förekommande då till exempel Madonna bar stora krucifix mot utmanande urringningar och jämförde bönen med sex i låtar. Detta tolkar McCarthy (81) som en strävan att koppla samman kvinnlig sexualitet med andlighet, en kombination som länge har ansetts vara omöjlig. Förutom uppmärksammandet av kvinnors sexualitet redogör McCarthy (75) för tre teman som är utmärkande för feministisk teori och som återkommer i kvinnliga rockartisters låtar. Ett av dessa teman består av en kritik mot kulturella normer om kvinnlig skönhet vilket artisterna gör motstånd mot genom att dels presentera kroppen på ett könlöst sätt men även genom att driva med det rådande ”flickiga” idealet. Det andra temat definierar hon som en tendens hos de kvinnliga artisterna att beslagta och använda sig av ilska och sexuell aggression i sitt musikaliska uttryck, karaktärsdrag som vanligtvis definieras som manliga. Det sista temat består av en hyllning av flytande köns- och sexualitetskategorier, vilka artisterna experimenterar med på ett lekfullt sätt (76-77).

Martina Viljoen (2014) undersöker, snarlikt McCarthy (2006), hur låttexter skrivna av kvinnor konfronterar frågor rörande genus och sexualitet genom en omdefiniering av könsstereotyper. Till skillnad från McCarthy som har ett bredare undersökningsområde baserar Viljoen sin studie på två låtar som representerar musikgenrerna jazz och populärmusik. Likt McCarthy undersöker Viljoen musik av Madonna och konstaterar att hon i musikvideon till låten ”Material girl” på ett parodiskt sätt använder sig av kvinnliga stereotyper då hon imiterar Marilyn Monroe i filmen ”Gentlemen prefer blondes”. Låten handlar om en kvinna som ger vika för en patriarkatisk struktur där män kan vinna över kvinnor med pengar, men som i slutet av låten till slut tar kontroll över sitt liv och väljer en fattig man som ger henne blommor istället för diamanter. Viljoen (80) skriver att Madonna,

genom att experimentera med kvinnlig sexualitet på detta försiktiga sätt, visar på könsrollernas performativitet och instabilitet samt på komplexiteten i de traditionella normerna om kvinnlighet. Vidare menar Viljoen (73) att nytänkande musikaliska framställningar kan fungera som en form av makt och ett politiskt uttryck då de ifrågasätter strukturer i samhället, i detta fall mansdominans. Ett musikologiskt perspektiv, som beaktar sambandet mellan musikens ideologiska innebörder och de rent musikaliska elementen, menar Viljoen (74-75) kan bidra med en förståelse om hur musik både fungerar som en representation av en specifik tid och plats samt som en konstruktion av den sociala verkligheten, en konstruktion som får ytterst verkliga konsekvenser för publikens identitetsskapande. Även i den andra studerade låten "Black coffe", som framförs av Silvia Droste, kommer Viljoen (77-78) fram till att stereotyper både används och kritiseras, vilket yttrar sig i texter som "It's driving me crazy just waiting for my baby to maybe come around" och "A woman's born to weep and fret, to stay at home and tend her oven". Hon menar att ett insiktsfullt användande och medvetandegörande om dessa könsroller kan visa på komplexiteten i mänskliga relationer, i synnerhet kärleksrelationer, och hur de ofta styrs utifrån en mansdominerande struktur (78-79). Hon påpekar även att båda dessa artisters låtar bör förstås ur ett anti-essensialistiskt synsätt där kvinnlighet är något som ständigt är under bearbetning och konstruktion (82).

Vi har nu redogjort för hur kvinnor på olika sätt har förtryckts och stereotypifierats inom olika musikgenrer men även belyst hur musiken har blivit alltmer kvinnofrämjande, främst i låtar skrivna av kvinnliga artister. Tobias Greitemeyer, Jack Hollingdale och Eva Traut-Mattausch (2015) har studerat medias och framförallt musikens påverkan på människan. De menar att forskningen som har berört dessa ämnen har visat ett starkt stöd för att exponering av media, främst i form av pornografi, tv-spel och musik, är nära sammanbundet med en negativ attityd gentemot kvinnor. Författarna framhäver att det däremot inte finns mycket forskning som berör huruvida exponering av media också kan främja attityder och beteenden gentemot kvinnor (56-57). Med detta som utgångspunkt presenterar författarna sin hypotes, vilken är att exponering av låtar med kvinnofrämjande budskap har en positiv inverkan på attityder och beteenden gentemot kvinnor. Med hjälp av fyra olika studier där en mängd deltagare har fått lyssna på låtar med innehåll av kvinnofrämjande budskap testar de sin hypotes genom en användning av "the General Learning Model" (GLM). Samtliga studier visade sig bekräfta hypotesen på olika sätt då två av studierna konstaterade att exponering av låtar med kvinnofrämjande budskap har ett samband med positiva attityder gentemot kvinnor medan de andra två visade på ett samband mellan exponering av sådana låtar och ett kvinnofrämjande beteende. Deras resultat påvisar att musik kan vara ett effektivt forum för att påverka människors attityder och beteenden gentemot kvinnor (65).

2.5. Sammanfattning av tidigare forskning

I den tidigare forskningen har det framgått att kvinnor länge har varit utsatta för olika typer av förtryck. Vi har kunnat se att hiphopen har en historisk och kulturell kontext vilken den måste förstås utifrån, då genren till stor del har bestått av människor från socialt utsatta områden vilka ännu längre tillbaka i tiden även har utsatts för slaveri. Då vårt intresseområde har omfattat just kvinnor inom musiken, främst inom rappen, har all ovan presenterad forskning berört kvinnor på ett eller annat sätt. Vårt första tema blev, för att förstå genrens kulturella kontext, kvinnofientliga uttryck inom rappen, där vi utifrån två studier har presenterat hur kvinnor har objektifierats i raplåtar skrivna av män. Den kvinnofientlighet som till stor del har präglat hiphopen och då främst kommit till uttryck inom rappen har karakteriserats av att kvinnorna har betraktats som objekt. Det är framför allt den afroamerikanska kvinnan som i den tidigare forskningen har stått i rampljuset och detta kan förstås utifrån att hon har utsatts

för både kvinnofientlighet och rasism, något som ledde till att vi såg ett eget tema som berör just den afroamerikanska kvinnan som nödvändig. Forskning som framhäver den afroamerikanska kvinnans utsatta position pekar på hur nödvändig den historiska kontexten är för förståelsen av kvinnofientliga uttryck idag.

Det som tidigare forskning lyfter fram som ett faktum, att kvinnor har stått under ett ständigt förtryck inom rappen, gör att vårt nästa tema som behandlar forskning kring kvinnans plats och platstagande inom rappen gör sig intressant. Vi har utifrån fyra studier, varav tre är gjorda i USA och en i Sverige, uppnått en fördjupad förståelse för hur kvinnliga rappare har positionerat och uttryckt sig i den heterosexuella mansdominerade branschen. Här har resultaten till stor del liknat varandra då de bland annat framhåller hur de kvinnliga rapparena gör motstånd mot såväl män som samhället i stort. Det understryks dock en ambivalens och en paradox som uppstår i att kvinnorna å ena sidan framhäver vikten av jämställdhet och en kamp mot förtryck i sina texter samtidigt som de, å andra sidan, bekräftar, alienerar sig med samt använder ett uttryck och beteende likt de män som de i andra sammanhang gör direkt motstånd mot. Detta berörs även i vårt sista tema; kvinnliga artisters uttryck och position inom andra musikgenrer. Där visar två studier på hur kvinnliga artister inom bland annat rock, populärmusik och jazz uttrycker sin sexualitet, som under lång tid har varit skambelagd, genom att driva med och vidga på de rådande diskurserna. Vi har slutligen presenterat en studie som framhåller medias inverkan på människan och vi kan med hjälp av den och vad som framkommit i den övriga forskningen, avslutningsvis konstatera att musik är ett mäktigt forum som berör, behandlar och framför allt påverkar sociala orättvisor och andra samhällsfrågor, inte minst vad gäller kvinnors position i musikbranschen och samhället.

2.6. Vårt bidrag till forskningsfältet

Utifrån den tidigare forskning som här har presenterats kan vi se att vår studie kommer att fylla en kunskapslucka, främst på en nationell nivå, då den kommer att bidra med förnyad och aktuell kunskap om hur kvinnliga rappare i Sverige genom sin musik uttrycker sig och vad som förmedlas i deras låttexter. Vår förhoppning är att vår studie även kommer att leda till en fördjupad förståelse kring hur de två aspekterna kön och sexualitet konstrueras då vi, till skillnad från de ovan presenterade studierna, har valt att avgränsa oss till dessa aspekter för att kunna få en mer detaljerad och fokuserad bild. Genom att använda diskurspsykologi som metod kan vi dessutom både se vad som förmedlas till publiken och vilka diskursiva resurser som artisterna använder för att beskriva sin verklighet. Vi hoppas även kunna utveckla, bekräfta eller problematisera de teorier och diskussioner som många av studieförfattarna i den tidigare forskningen har formulerat. Vi kommer till exempel genom att komplettera vår analys med Judith Butlers begrepp subversivitet kunna tydliggöra och diskutera vad tidigare forskning har framställt som ”kvinnlig maskulinitet”.

3. Teoretiskt ramverk

Här nedan presenteras de teorier som vi har utgått från i vår studie. Till att börja med redogör vi för socialkonstruktionismen, vilket är en tradition vars utgångspunkter ligger till grund för vårt teoretiska ramverk och vårt metodologiska angreppssätt. Därefter ger vi en teoretisk redogörelse för vår valda metod, Edleys kritiska diskurspsykologi, genom att beskriva dess utgångspunkter, vilket till exempel innefattar synen på diskursers inflytande över människor. Detta följs av en redogörelse för de analysbegrepp som vi har använt oss av, vilka är tolkningsrepertoarer, ideologiska dilemman och subjekspositioner. Avsnittet avslutas med en förklaring av Judith Butlers begrepp subversivitet, vilket vi har valt att använda som

analysbegrepp för att kunna se om och hur artisterna gör motstånd mot samhällets kön- och sexualitetsordningar.

3.1. Socialkonstruktionismen

De ontologiska utgångspunkterna inom diskursanalys, alltså synen på hur verkligheten är beskaffad, härstammar från socialkonstruktionismen (Burr, 2003:16).

Socialkonstruktionismen är en tradition som har sina rötter i filosofiska och sociologiska inriktningar mer än 200 år tillbaka i tiden (Burr, 2003:10-12). Traditionen bygger på den filosofiska ståndpunkten *anti-essentialism*, vilket innebär att världen och dess innehåll inte anses ha någon underliggande natur. Det människor till vardags benämner som ”verklighet” betraktas inom socialkonstruktionismen istället som konstruktioner skapade genom språk och mänskliga interaktioner (Burr, 2003:4-5). Med detta följer att det inte kan finnas någon absolut sanning eftersom det inte antas existera något objektivt grundtillstånd hos människor och ting i världen (Burr, 2003:6). Anhängare till socialkonstruktionismen förespråkar därför ett kritiskt förhållningssätt till all form av kunskap och förgiventagna sanningar, eftersom detta inom traditionen endast betraktas som en produkt av de historiska och kulturella förutsättningar under vilka de har utvecklats (Burr, 2003:2).

Människors sätt att kategorisera och förklara sin omvärld antas här utvecklas mellan människor i en social process och är alltså starkt bundet till en specifik tid och plats i världen. Dessa föreställningar om världen är relativa, i bemärkelsen att de ständigt är under konstruktion och förändring, men ändå till stor del stabila då de ofta har funnits under en så lång tid att de upplevs som självklara (Burr, 2003:4). Språket ges en central roll inom socialkonstruktionismen då det, enligt traditionen, är språket som utgör ramarna för hur vi kan tänka och tala om världen. Socialkonstruktionister menar att vi föds in i en värld där de grundläggande koncepten och begreppen för att tänka och kommunicera redan existerar. Dessa koncept lär sig människor redan som barn då de genom en socialiseringsprocess blir alltmer skickliga på att använda språket som finns tillgängligt för dem. Språket anses alltså föregå tanken, istället för tvärtom vilket är det vanliga tanke sättet inom de flesta psykologiska traditioner där språket antas kunna avslöja någonting om människans bakomliggande natur (Burr, 2003:7-8). Burr skriver att de sociala konstruktioner, som skapas genom språket och som ligger till grund för vår uppfattning av världen, är av stor relevans då de får konsekvenser för mänskligt handlande. Olika konstruktioner av världen, såsom kategorier, ideologier och normer kan enligt Vivien Burr (2003:5) uppmuntra vissa beteenden och exkludera andra, vilket gör att socialkonstruktionismen kan bidra med insikter om hur maktrelationer skapas och bibehålls.

3.2. Edleys kritiska diskurspsykologi

Den kritiska diskurspsykologin är ett teoretiskt perspektiv med en tillhörande metod som, likt de andra diskursanalytiska inriktningarna, har sin utgångspunkt i socialkonstruktionismens grundantaganden om verkligheten (Burr, 2003:16). Denna teoretiska ansats fokuserar på hur diskurser konstrueras och förhandlas mellan människor genom olika former av kommunikation, så som till exempel tal och text (Edley, 2001:190). Den kritiska diskurspsykologins grundare Nigel Edley skriver att diskurser kan förstås som allmänt etablerade sätt att tala om och förstå världen. Diskurser är bärare av mening som hjälper oss tolka och förklara händelser och handlingar runt omkring oss (Edley, 2001:202). För att på ett mer konkret sätt förstå vad diskurser är kan vi se till diskurser om maskulinitet och femininitet, alltså de allmänna föreställningar som finns av hur män respektive kvinnor är och vad för beteenden som förväntas av dem. Diskurser, likt dessa, menar Edley är kulturellt och historiskt situerade konstruktioner då de ser olika ut i olika delar av världen och utvecklas och förändras i takt med tiden. Han belyser även att människors diskursiva formuleringar

åstadkommer en mängd sociala handlingar då det är genom språket som verkligheten konstrueras (Edley, 2001:190). Diskurser har därmed en ideologisk nivå, eftersom olika uttryck för till exempel maskulinitet och femininitet får konsekvenser för män och kvinnors möjligheter och begränsningar i samhället (Edley, 2001:202).

Edley skriver att människor, inom ramen för de historiska och kulturella sammanhang de lever i, har stora språkliga valmöjligheter när de beskriver världen då det finns en stor mängd diskurser att bygga på och formulera sig genom. Han betonar dock att det alltid finns vissa formuleringar som har övertaget på grund av att de är mer allmänt accepterade och därmed lättare att använda och förstå. Detta förklarar han genom begreppet hegemoni, vilket innebär att vissa uppfattningar är mer globalt och lokalt dominanta. Hegemoni kan, enligt Edley (2001:190), bidra med en förståelse av maktaspekter eftersom vissa formuleringar, på grund av deras hegemoniska dominans, oftare kommer till uttryck och tas för givna som sanning. Liksom inom många andra former av diskursanalys betraktas diskurser inom den kritiska diskurspsykologin som förhandlingsbara (Edley, 2001:194). Det innebär att människor har möjlighet att experimentera med nya definitioner av identiteter och normer, så som till exempel könsroller. Sådana normexperimenterade handlingar kommer att tydliggöras då vi senare (se 3.3) redogör för Judith Butlers perspektiv och begrepp subversivitet, vilket kortfattat kan förklaras som motståndshandlingar mot hegemoniska uppfattningar av kön och sexualitet. Som ovan framkommit är det inte säkert att dessa nya definitioner accepteras av omvärlden då de kan ses som dysfunktionella eller icke framgångsrika, de kan alltså bli tvungna att ge vika för en mer hegemonisk uppfattning (Edley, 2001:194-195). Detta komplexa förhållande mellan diskursers styrande kraft och människors subjektivitet är utmärkande för den kritiska diskurspsykologin där människor betraktas som såväl slavar under som härskare över språket (Edley, 2001:190).

3.2.1. Tolkningsrepertoarer

Tolkningsrepertoarer är ett av de tre centrala analysbegreppen inom den Edleys kritiska diskurspsykologi. De är sociala resurser som används för att förstå och förklara diverse fenomen i världen och kan liknas vid byggstenarna i ett samtal då de förser oss med en mängd språkliga verktyg, likt metaforer och termer, som bidrar till sammanhang och en gemensam social förståelse. Edley (2001:197-198) skriver att när människor tolkar händelser och handlingar så sker det utifrån en historisk och kulturell kontext, vilket betyder att vi för det mesta använder oss av tolkningsrepertoarer utan närmare reflektion över varför och hur det går till. Edley (2001:198) menar att tolkningsrepertoarer kan betraktas som en del av samhällets sunda förnuft, den vardagliga logiken genom vilken vi uttrycker oss och förklarar vår omvärld. Edley skriver också att tolkningsrepertoarer har många likheter med diskurser då båda begreppen används för att beskriva ett gemensamt sätt att förstå världen. Vad som skiljer dem åt är dels dess beröringsområden men även dess inflytande över människor.

Tolkningsrepertoarer berör mindre sammanhang och sociala fält än diskurser och människor antas ha större inflytande över vilka tolkningsrepertoarer de använder än vad de har över diskurser (Edley, 2001:202). För att konkretisera detta begrepp kan vi återgå till utdraget ur låten skriven av Jay-Z och Kanye West som presenterades i vår inledning. I utdraget kunde vi se en vanligt förekommande tolkningsrepertoar inom hiphopen där kvinnor betraktas som objekt för åtrå och dominans. Detta bekräftas i den tidigare forskningen där ett tema utgjordes av just kvinnofientliga uttryck inom rappen, där vi kunde se hur denna tolkningsrepertoar har utvecklats genom en kulturell och historisk kontext.

3.2.2. Subjektspositioner

Subjektspositioner är den kritiska diskurspsykologins andra analysbegrepp och kan beskrivas som de identiteter eller positioner som en person har möjlighet att lokalisera sig själv eller

andra inom (Edley, 2001:209). Dessa identiteter är alltid bundna till en viss social kontext och det är inom denna som personen har möjlighet att definiera sig själv som ett subjekt. Edley (2001:210) menar att när vi talar så gör vi det alltid *som* någon. Vi intar eller tillskrivs en position och denna position får betydelse för vilken mening som skapas och hur det tas emot. Edley hänvisar till Louis Althusser, som menar att subjektivitet är strakt kopplat till ideologi då människors upplevelser av sig själva och andra till stor del är resultat av de maktrelationer som råder i samhället. De ideologiska aspekterna av subjektspositionering kan förstås genom att vissa positioner medför högre status än andra (2001:209). De subjektspositioner som är möjliga att inta och tillskriva andra personer är flexibla i den mån att de kan skifta såväl inom som mellan olika samtal och de är starkt bundna till de tolkningsrepertoarer och diskurser som används i samtalet. Om vi återigen använder Jay-Z och Kanye West som exempel kan vi anta att de agerar på olika sätt beroende på sammanhang. Då båda dessa artister även är pappor kan det tänkas att de intar samt tillskrivs en annan subjektsposition i familjesammanhang än vad som intas eller tillskrivs i relation till artistskapet. När de agerar utifrån subjektspositionen ”pappa” förväntas de till exempel inte använda den tolkningsrepertoar som nämndes under föregående rubrik eftersom ett sådant beteende inte anses lämpligt för pappapositionen, där man bör agera som en god förebild. Likt tolkningsrepertoarer står subjektspositioner delvis utanför vår makt då det finns en mängd hegemoniska uppfattningar om vilken position en person har i ett visst sammanhang, men Edley poängterar att subjektspositioner kan användas på ett medvetet sätt där personen i fråga har möjlighet att positionera sig själv på ett sätt som frångår diskursen. För att förstå vilka subjektspositioner som används menar Edley (2001:210) att man bör fråga sig vad ett visst uttalande säger om personen som har uttalat det. Utifrån utdraget ur låten av Jay-Z och Kanye West förstår vi att de agerar utifrån subjektspositionen ”rappare” som kommer med en mängd förväntningar om hur man till exempel bör referera till kvinnor, förväntningar som hade sett annorlunda ut om de talade utifrån sin papparoll.

3.2.3. Ideologiska dilemman

Det tredje analysbegreppet, ideologiska dilemman, kan beskrivas som motsägande eller inkonsekventa uttalanden som kan avslöja något om komplexiteten i människors meningsskapande. De motstridigheter som ofta framkommer mellan en persons olika uttalanden menar Edley (2001:202), utifrån Michael Billig, beror på att levda ideologier sällan är genomtänkta och sammanhängande. Till skillnad från intellektuella ideologier, där människor kan resonera på ett strukturerat och konsekvent sätt, består levda ideologier av invanda kulturella värderingar och föreställningar. De levda ideologierna verkar alltså ofta på ett omedvetet plan och bygger av denna anledning ofta på motsägande tolkningsrepertoarer och subjektspositioner. Ett ideologiskt dilemma skulle kunna tänkas uppstå mellan de budskap som Jay-Z och Kanye West förmedlar utifrån sina olika positioneringar. Vi menar att de i sitt artistskap agerar på sätt som står i stark kontrast till vad som förväntas av dem som pappor. Vi utgår ifrån att Jay-Z och Kanye West inte talar om sina fruar, alltså mammorna till barnen, på samma sätt som de talar om andra kvinnor i sina låttexter där dessa ofta benämns som ”hoes” eller ”bitches”. Sådana inkonsekventa uttalanden utgör alltså ideologiska dilemman då människor utifrån olika diskursiva sammanhang förmedlar motsägande ideologiska budskap. Dessa ideologiska dilemman bör dock inte avfärdas som problematiska på grund av dess dubbelmoraliska karaktär. De bör istället betraktas som flexibla redskap som förser människor med möjligheter att skapa mening ur svårtydliga situationer (Edley, 2001:203). Edley påpekar även att ideologiska dilemman kan bidra med en förståelse för hur olika tolkningsrepertoarer fungerar på ett retoriskt plan. Det faktum att samma fenomen eller objekt kan beskrivas genom tolkningsrepertoarer som motsäger varandra helt visar på att dessa är anpassningsbara resurser, resurser som människor kan använda efter behov, för att till exempel vinna ett argument (Edley, 2001:204).

3.3. Judith Butler – Subversivitet

Vi har valt att komplettera vårt teoretiska ramverk med Judith Butlers begrepp *subversivitet*, vilket innebär olika typer av motståndshandlingar mot hegemoniska kön-, genus- och sexualitetsordningar (Butler, 2007: 216-217). Detta val grundas i en ambition att fördjupa oss i artisternas konstruktioner av just kön och sexualitet samt för att undersöka om och hur artisterna gör motstånd och utmanar dessa hegemoniska ordningar. För att förstå subversivitet krävs en övergripande redogörelse för Judith Butlers perspektiv samt övriga begrepp som gör sig relevanta i sammanhanget.

Judith Butler är främst känd som en framstående filosof och feministisk teoretiker som, precis som föregående teori, utgår från ett socialkonstruktionistiskt perspektiv (Larsson, 1996:147). Butler har som vision att påvisa och medvetandegöra beroenderelationen mellan materia och språk. Hon menar att det som vanligen uppfattas som materiellt, i detta fall kroppen, bör ses som en språkproducerad kategorisering. Vårt sätt att tänka i termer av kvinnor och män menar Butler (2011:6-7) är en konstruktion, både vad gäller kropp och beteende. Hon utmanar således föreställningen om att kön föregår genus och därmed skulle vara något naturligt, biologiskt och prediskursivt (Butler, 2007:55). Detta skulle innebära att det finns en absolut sanning och enhetlig verklighet, vilket Butler likt socialkonstruktionismen ställer sig kritisk till. Butler problematiserar det faktum att man vid tillskrivande av ett specifikt kön lär sig vilka normer för till exempel sexualitet, gester, rörelsemönster och kläder som gäller. Detta förklarar Butler (2007:68-69) som den heterosexuella matrisen, vilken är en struktur där män och kvinnor betraktas som antonymer i bemärkelsen att de på grundläggande sätt skiljer sig åt både kroppsligt och beteendemässigt samt förväntas eftertrakta varandra sexuellt och emotionellt. Den heterosexuella matrisen, menar Butler, upprätthålls genom performativitet, vilket utgörs av återupprepande handlingar som iscensätter manlighet och kvinnlighet. Dessa uppträdanden måste förstås diskursivt snarare än som frivilliga och medvetna handlingar, de är alltså djupt rotade i historiska och kulturella traditioner (Butler, 2011:81-82).

För att den heterosexuella matrisen ska upprätthållas krävs en repetition av normativa handlingar och det är här Butler menar att den subversiva potentialen ligger. En subversiv handling är en handling som utmanar eller hotar den heterosexuella matrisen då den bryter mot det som av samhället definieras som typiskt för kvinnan respektive mannen (Butler, 2011:82-84). Genom att bryta mot de handlingar som legitimerar den heterosexuella matrisen kan man enligt Butler visa på att kön endast är en fiktiv konstruktion, vilket kan avslöja kön som instabila och denaturaliserade. Butler menar att till exempel dragshow-artister, genom att experimentera med föreställningar av kvinnligt och manligt, kan visa på att kön endast är en imitation av ett ideal och att den heterosexuella identiteten inte är mer originell än någon annan. För att på ett konkret sätt förstå vad subversivitet är kan vi se till Eurovision Song Contest-vinnaren Conchita Wurst som är en sångare och dragartist. Conchita Wurst utmärker sig genom att klä sig i klänning, bära smink och samtidigt ha skägg, karaktärsdrag som är utmärkande för kvinnor respektive män. Detta kan även göras på mer diskreta sätt, till exempel genom att handla och föra sig med ett beteende som avskiljer sig från könsbundna förväntningar eller genom att vägra inordna sig i de kategorier som den heterosexuella matrisen innebär. Sådana handlingar kan i sin tur utmana heteronormativa ordningar då de utgör en opposition gentemot stabila föreställningar om kön och sexualitet (Butler, 2011:85-86).

4. Metod

Här nedan följer en metodologisk redogörelse för hur vi har gått tillväga i vår studie. Till att börja med kommer en beskrivning av diskursanalys som metod där vi redogör för dess ontologi, epistemologi och metodologi. Detta följs upp av en förklaring av vad som utmärker vår valda metod Edleys kritiska diskurspsykologi samt en motivering av vårt metodval. Därefter presenterar vi vår urvalsprocess, alltså de kriterier som vi har ställt upp och de avgränsningar vi har gjort vid val av artister och låttexter vilket leder fram till en presentation av vårt analysmaterial. Utöver detta reflekterar vi även över våra etiska ställningstaganden samt vad kravet på reflexivitet innebär och hur vi förhåller oss till det. Slutligen visar vi hur vår analysprocess har sett ut vid användandet av metodens analysbegrepp samt Judith Butlers begrepp subversivitet.

4.1. Diskursanalys

Diskursanalys kan ses som ett samlingsbegrepp för en mängd metoder med olika fokus och abstraktionsnivåer, vad gäller till exempel mikro- och makro-nivå, samt olika grader av närhet till data (Taylor, 2001:7-10). Liksom diskursanalysens ontologi har även dess epistemologi, alltså synen på vilken kunskap som går att nå, starka rötter i socialkonstruktionismen (Burr, 2003:16). En diskursanalytisk forskare försöker således inte beskriva hur saker och ting förhåller sig ute i världen utan strävar istället efter att skapa en förståelse om hur människor konstruerar och är konstruerade av diskurser när de beskriver verkligheten (Taylor, 2001:11-12). Den diskursanalytiska metoden kan i allmänhet förklaras som studiet av språket i användning, då den har som syfte att hitta mönster och mening i mänskliga interaktioner och utsagor (Taylor, 2001:5-6). Trots att varje interaktion är unik i sin specifika kontext är det ändå möjligt att med hjälp av ett diskursanalytiskt angreppssätt skapa en allmängiltig kunskap utifrån uttalanden eller mönster som återkommer i olika interaktioner. Den kunskap som skapas betraktas, i enlighet med metodens grundantaganden, som relativ i bemärkelsen att resultatet endast är en av många möjliga beskrivningar av verkligheten (Taylor, 2001:12-14).

Diskursanalysens metodologi, vilket innebär metodens praktiska tillvägagångssätt, ser olika ut beroende på vilken av de diskursanalytiska inriktningarna som används men bygger i de flesta fall på begrepp eller modeller som hjälper forskaren att upptäcka vad för olika diskurser som kommer till uttryck i datamaterialet och hur detta sker (Taylor, 2001:22-23).

Sammanfattningsvis har samtliga diskursanalytiska metoder ett positivt förhållningssätt till teori, vilket innebär att teorin ska guida studien i önskad riktning. Teorin, som kommer med en specifik diskursanalytisk metod, finns med redan från studiens startskott och styr forskarens analys av materialet. Förutom ett diskursanalytiskt teoretiskt ramverk kan även andra teorier användas för att komplettera eller lyfta studien. Ett krav på dessa teorier är att de delar metodens grundläggande antaganden om verklighet och kunskap (Taylor, 2001:39). Vi har utifrån detta valt att använda oss av Judith Butler och hennes teori om subversivitet då hon delar metodens grundantaganden om att verkligheten konstrueras socialt och hennes teorier fokuserar på konstruktioner av just kön och sexualitet (Larsson, 1996:147).

4.1.2. Edleys kritiska diskurspsykologi

Vi har valt att använda oss av Edleys kritiska diskurspsykologi, en metod som karakteriseras av en stark närhet till språket och betraktar detta som sitt studieobjekt snarare än som en resurs som kan avslöja människors tankar och känslor. En diskurspsykologisk forskare är intresserad av vad språket fyller för funktion, alltså vad som konstrueras genom olika former av kommunikation. För att uppnå den närhet till språket som eftersträvas inom metoden menar Edley att det är viktigt med en analytisk uppmärksamhet på allt som sker i språk och kommunikation, vilket medför att inget kan betraktas som självklart. Metoden syftar även till

att undersöka processen av normalisering samt att se i vems intresse olika diskursiva formuleringar verkar (Edley, 2001:190). Vi anser av dessa anledningar att Edleys kritiska diskurspsykologi är mycket lämplig för vår studie då vi syftar till att undersöka konstruktioner och förhandlingar om kön och sexualitet i svenska kvinnliga rappares låttexter. Den kritiska diskurspsykologin har, liksom vi, som ambition att studera hur människor talar om och redogör för olika föreställningar då det är genom språket som verkligheten konstrueras. De analytiska begrepp som används för att göra detta är som tidigare nämnt tolkningsrepertoarer, ideologiska dilemman och subjekspositioner. Begreppen finns förklarade under den teoretiska redogörelsen för Edleys kritiska diskurspsykologi samt under analytiskt tillvägagångssätt (se 4.6.) där vi förklarar hur vi har använt dessa som analysverktyg i vår studie.

4.2. Urval

Vid studiens start kände vi båda till vissa Sverigeaktuella kvinnliga rappare vilka vi sökte efter på musiktjänsten Spotify. Därigenom fann vi ytterligare likartade artister, dels genom Spotifys funktion "related artists" men även genom att vissa av artisterna har gjort låtar tillsammans med andra kvinnliga rappare. Vi har även gjort vissa internetsökningar efter svenska kvinnliga rappare och tagit emot tips från bekanta som är mer insatta i hiphopgenren för att utöka vårt urval av artister så mycket som möjligt. Våra kriterier har varit som följer; artisterna i fråga måste vara svenska, aktuella och kvinnor samt definierade som rappare. Vad gäller deras låtar har vi också haft vissa kriterier. Vi har för det första begränsat oss till album, EP:s och singlar som släppts tidigast år 2013, då vår vision har varit att undersöka den nuvarande situationen. Inom dessa utvalda kriterier har vi strävat efter vad Patton (2002:234-235) benämner som maximal variation, vilket innebär största möjliga variation i urvalet med syfte att skapa bredd och djup i datamaterialet. Vi har gjort stora ansträngningar för att hitta störst möjliga antal artister samt försökt fördela antalet låtar så jämnt som möjligt mellan de valda artisterna men detta visade sig vara svåruppnåeligt då vissa har släppt färre låtar än andra. Därmed har vi valt att inkludera fler låtar av de artister som producerat flest låtar. Detta ser vi inte som ett problem då vårt syfte grundas i att studera de låtar som når ut till publiken, vilket till stor del görs genom de mest kända artisterna.

Vi har även, på grund av vårt syfte att undersöka just kvinnor, tagit i beaktning att inte inkludera låtar där en manlig artist medverkar som låtskrivare. Viktigt är här att påpeka att det i vissa av de studerade låtarna finns inslag där män, under korta sekvenser, rappar trots att de inte står med som låtskrivare och vi har i dessa fall valt att inte analysera deras texttrader med samma fokus som hos de utvalda kvinnliga artisterna. Vi kommer däremot att ta hänsyn till dessa inslag för att förstå sammanhanget i de fall där de studerade kvinnliga artisternas texter bygger på, eller hör ihop med, sekvenser framförda av manliga artister. I vissa låtar förekommer även texttrader på andra språk än svenska vilket vi har valt att se som ett identitetsskapande i den mån att det ger uttryck för till exempel etnicitet, vilket vi inte kommer att inkludera i vår analys då vi enbart önskar undersöka konstruktioner som berör kön och sexualitet. Vi har reflekterat över huruvida vi hade kunnat översätta dessa texttrader för att förstå vad som framförs men kommit fram till att det inte finns tillräckligt stark pålitlighet i översättningsfunktioner på internet då mycket mening som är specifik för språket kan gå förlorad samt att vissa ord har flera betydelser. Det förekommer dock vissa engelska termer vilka vi har valt att medräkna i vår analys, då vi ser dessa som vanligt förekommande och försvenskade slangord som majoriteten av publiken förstår.

Till sist har vi valt att enbart studera låttexter och därmed inte tagit hänsyn till framträdanden, musikvideos och liknande. Denna avgränsning grundas i vår vilja att fokusera på vad som

faktiskt sägs och en önskan om att lägga stort fokus på språket, vilket den kritiska diskurspsykologin lägger stor vikt vid, då det är språket som sätter ramarna för vårt tänkande om verkligheten. Trots att det hade varit intressant att även studera andra aspekter som berör svenska kvinnliga rappare upplever vi att vårt val att lägga fokus på just låttexter har fört med sig en möjlighet att använda ett större datamaterial vilket leder till en större möjlighet till generaliserbarhet.

4.3. Analysmaterial

Efter att ha följt de ovan nämnda kriterierna landade vårt urval till sist vid 53 låtar av sammanlagt 16 artister. Artister vars låtar vi har valt att analysera är följande: Cleo & Kristin Amparo, Linda Pira, Silvana Imam, Lilla Namon, Bianca & Tiffany, Rosh, Frida Scar, Rawda, Joy, Jeaff, Kumba, Amanda Kollek, Aurelia Dey och Fröken B. Vi har hittat låttexter på internetsidor likt Genius.com och hiphoptexter.com vilka vi sedan, för att försäkra oss om att de stämmer, läst igenom och korrigerat i samband med att vi lyssnat på musiken. De texter som inte har funnits tillgängliga har vi tillsammans noggrant lyssnat igenom och transkriberat. Vår transkription har varit relativt grundläggande, då vi inte tagit hänsyn till pauser, betoningar och överlappande tal men däremot beaktat talspråk och skiljetecken. Vi har inte sett en mer utförlig transkribering som nödvändigt då vårt intresse har legat i textinnehållet snarare än hur texterna uttrycks. En sådan transkribering skulle även innebära svårigheter då vi analyserar låtar där uttryck och betoningar förekommer som en del av det musikaliska uttrycket, alltså för att de ska låta bra i förhållande till musiken.

4.4. Etiska ställningstaganden

De etiska principerna inom diskursanalys skiljer sig i vissa fall från de som gäller inom andra kvalitativa studier. Detta beror på att diskursanalytiska studier ofta studerar texter som består av publicerat och offentligt material. De fyra forskningsetiska principerna som presenteras av Vetenskapsrådet (2002:7-14); informationskravet, samtyckeskravet, konfidentialitetskravet och nyttjandekravet blir i vår studie alltså inte relevanta då vi studerar låttexter som är tillgängliga för allmänheten och vi behöver därför inget godkännande från artisterna i fråga. Trots det menar Stephanie Taylor att det fortfarande är viktigt att uppmärksamma den maktrelation som råder mellan forskaren och dennes studieobjekt eller deltagare. Hon menar att forskaren, som besitter rollen som en akademiker eller expert inom ämnet, har ett kunskapsövertag då denne innehar mer information om studien och ämnet (Taylor, 2001:20). Vi besitter på grund av detta en makt över vårt resultat, då vi har stort inflytande över det som konstrueras. Vi måste därför, i enlighet med metodens anvisningar, ta hänsyn till de konsekvenser som resultatet kan tänkas få, till exempel den bild vi skapar av hiphop och svenska kvinnliga rappare. Eventuell påverkan och konsekvenser kommer att diskuteras vidare under vår nästa rubrik.

4.5. Reflexivitet

Ett viktigt element i utförandet av en diskursanalytisk studie är kravet på reflexivitet vilket innebär vetskapen och medvetandegörandet om forskarens egen roll och påverkan på resultatet. Inom den diskursanalytiska metoden betraktas forskaren som omöjlig att separera från studien eftersom även dennes förståelse av världen är situerad i vissa historiska och kulturella kontexter och diskurser. Taylor (2001:16-17) menar att det därför är meningslöst att sträva efter neutralitet och att det istället är viktigt att forskaren tydligt redogör för sitt eget positionstagande i frågan. Forskaren måste alltså göra läsaren medveten om vilka diskurser som denne själv är formad av och vad denna utgångspunkt kan komma att få för effekt på resultatet. Vi har genom studiens gång försökt göra läsaren medveten om att denna uppsats är en konstruktion, bland många andra möjliga konstruktioner. När vi i skrivande stund genomför denna studie gör vi alltså det utifrån en mängd positioner som, oavsett våra

intentioner, kommer att påverka vad vi uppfattar som relevant och hur vi framställer detta för läsaren.

Exempelvis kan det faktum att vi båda är unga kvinnor, liksom målgruppen vi studerar, ha effekt på hur vi tolkar datamaterialet. Dessa gemensamma köns- och åldersbundna faktorer skulle kunna tänkas göra att vi blir mer benägna att framställa artisterna i ett positivt ljus. Även motsatsen kan dock gälla, då det som kvinna kan tänkas vara lättare att kritisera en annan kvinna utan att riskera att uppfattas som hotfull eller trångsynt. Det finns dock även vissa faktorer som skiljer oss från de studerade artisterna, vilket också bör synliggöras. Den skillnad som kan göra sig mest relevant är det faktum att vi är svenskfödda och relativt privilegierade då vi inte i någon hög grad har erfårit sociala och ekonomiska orättvisor på ett personligt plan. Ingen av oss har till exempel växt upp i en förort eller blivit utsatt för rasbunden diskriminering, vilket är aspekter som återkommer i raptexter. Detta kan till exempel förklara vårt intresseområde och vår avgränsning då kön och sexualitet är aspekter som vi i större utsträckning kan relatera till än klass och etnicitet. Trots att det hade varit intressant att även inkludera dessa aspekter i vår analys beror vår avgränsning också till stor del på ett intresse att studera just kvinnliga rappare. En inkludering av klass och etnicitet i vår frågeställning hade alltså inte motiverat vårt urval av enbart kvinnliga rappare, en avgränsning som grundades i vårt intresse av att se hur kvinnliga rappare positionerar sig i en mansdominerad musikbransch.

Som har framkommit i bland annat inledningen är många av de kvinnliga rapparna medlemmar i det feministiska kollektivet Femtastic. Det blir därför, för genomsynlighetens skull, viktigt att redovisa för vår egen positionering inom feminismen. Även om vi som författare till denna uppsats stödjer många av de idéer och värderingar som feminismen talar för upplever vi samtidigt att feminismen har kommit att bli ett mångtydigt begrepp som innefattar många skilda uppfattningar om hur världen bör se ut, uppfattningar som ofta missförstås och väcker starka känslor. Vår utgångspunkt i den här studien är alltså inte ett brinnande engagemang för feministiska frågor utan snarare ett nyfiket intresse kring en, enligt oss, komplex och mångfacetterad ideologi. Trots det vill vi poängtera att vi ställer oss optimistiska till kvinnors ökande erkännande inom hiphopbranschen.

Som medvetna socialkonstruktionister har vi under skrivprocessen behövt reflektera över hur vi definierar många termer och begrepp på grund av konsekvenserna som kan komma ur dessa konstruktioner, något som ibland har utgjort en svårighet. Ett exempel på ett sådant fall är hur vi har använt termerna rap och hiphop i vår uppsats då dessa ofta förväxlas eller används synonymt. Som nämnt i inledningen är rap enbart en del av den större kulturen hiphop som även innefattar DJ:ing, graffiti och breakdance. Vårt fokus har legat på rap men vi har i många fall, då vi har redogjort för hiphopen som kultur och musikgenre i stort, valt att istället använda termen hiphop vilket vi hoppas tydliggörs genom denna förklaring.

4.6. Analytiskt tillvägagångssätt

Vi har, efter vår datainsamling som resulterade i 53 låttexter, upprepade gånger tillsammans granskat och analyserat texterna med Edleys diskurspsykologiska begrepp tolkningsrepertoarer, subjektpositioner och ideologiska dilemman som primära verktyg. Dessa har vi kompletterat med Judith Butlers begrepp subversivitet för att spåra upp handlingar som frångår heteronormativa köns- och sexualitetsordningar och för att stärka närheten till vårt huvudfokus som ligger vid kön och sexualitet. Vi började med en övergripande läsning och analys av texterna då vi samtidigt förde anteckningar för att sedan kunna urskilja vissa mönster i artisternas utsagor som kunde kopplas till kön och sexualitet. När vi slutligen upplevde en gemensam överblick kunde vi övergå till ett mer avancerat

analysförfarande där våra begrepp fungerade som spårhundar. För att uttyda hur artisterna resonerar kring kön och sexualitet använde vi oss av begreppet tolkningsrepertoarer, vilket bidrog till en upptäckt av mönster i artisternas beskrivningar om innebörden i att vara kvinna respektive man i samhället och vad det görs för påståenden och antaganden kring sexualitet. I artisternas konstruktioner av sin omvärld kunde vi, med hjälp av begreppet subjekspositioner, finna återkommande positioner som artisterna positionerar sig själva inom samt tillskriver och möjliggör för andra att inta. Här fann vi till en början en mängd möjliga subjekspositioner vilka vi sedan delade upp i två olika kategorier varav en berör artisternas positioneringar av sig själva och andra kvinnor medan den andra berör artisternas positioneringar av män, då dessa positioneringar visade sig vara tydligt skilda från varandra. Denna uppdelning ledde till en revidering av subjekspositionerna och därmed även en omformning av vissa subjekspositioner samt ett förkastande av de mindre relevanta positioneringarna.

Vid sökandet efter tolkningsrepertoarer och subjekspositioner medföljde även begreppet subversivitet, vilket hos oss bidrog till en ständig medvetenhet och påminnelse om våra fokusaspekter kön och sexualitet. Vi uppmärksammade konstruktioner och handlingar med en subversiv prägel då artisterna till exempel experimenterar med könsroller och naturaliserar homosexualitet. Dessa konstruktioner och handlingar tenderar artisterna att ofta använda vid beskrivningar av omvärlden, alltså inom tolkningsrepertoarerna, och vid positioneringar som till exempel normbrytare eller kraftfull vilket har lett till att vi ser dessa som förstärkande verktyg som artisterna i fråga använder. Efter att ha utformat och klargjort artisternas vanligast förekommande konstruktioner av kön och sexualitet i tre tolkningsrepertoarer, sju subjekspositioner och däri en mängd subversiva handlingar kunde vi uttyda vissa ideologiska dilemman i artisternas uttalanden. Vi valde att söka efter ideologiska dilemman i eller mellan låtar skrivna av samma artist då vi delade uppfattningen om att motsägande uttalanden artister emellan inte bör betraktas som dilemman, utan snarare som individuella meningsskiljaktigheter. Efter att ha formulerat tre ideologiska dilemman fördes vi närmare en övergripande helhetsbild då de i en tydligare bemärkelse sammanförde vissa tolkningsrepertoarer och subjekspositioner. Vi har emellanåt haft skilda tolkningar och förståelser av artisternas utsagor vilket har lett till en lyhörd diskussion oss emellan. Detta har resulterat i att vi i vissa fall har enats om en gemensam tolkning, vilken då har haft tydligast rationellt stöd, och att vi i andra fall har presenterat olika sätt att tolka utsagorna på.

5. Resultat

I detta avsnitt redogör vi för de konstruktioner och mönster gällande kön och sexualitet vilka vi har uppfattat som centrala och återkommande i låttexterna. Vi har valt att först presentera tolkningsrepertoarer då dessa lägger grunden för vår nästa begreppsrubrik; subjekspositioner. Därefter kommer vi att redogöra för de ideologiska dilemman som vi har hittat mellan och inom olika tolkningsrepertoarer och subjekspositioner. Analysen kompletteras med Judith Butlers begrepp subversivitet vilket vi väver in i samband med de övriga begreppen. Detta på grund av att de subversiva handlingarna blir tydligast i relation till vad vi funnit genom de övriga analysbegreppen. För att tydliggöra när subversivitet har urskilts har vi markerat begreppet med fet stil. Vi har strävat efter att presentera de textrader som i största omfattning är representativa för de teman som vi har funnit i artisternas utsagor samt valt utdrag som visar på varierande egenskaper eller karaktärsdrag inom respektive tema.

5.1. Tolkningsrepertoarer

Vi har funnit tre signifikant återkommande tolkningsrepertoarer som artisterna använder för att resonera kring och förklara sin omvärld i relation till kön och sexualitet. Dessa är

avgörande för de subjektspositioner som framträder, då de utgör sammanhanget och den sociala förståelse av händelser och fenomen som låttexterna bygger på. Vi har funnit att artisterna i fråga ofta ställer sig kritiska till samhällets normer och orättvisor relaterat till framför allt kön, att de framhäver olika typer av könsbundna motstånd vilka konstrueras som en drivkraft samt att de konstruerar en bild av sex som något avdramatiserat, lättamt och ofta självbestämt.

5.1.1. Samhället som begränsande och orättvist

Vi har uppmärksammat att artisterna sällan beskriver samhället i positiv bemärkelse. När artisterna hänvisar till samhället i sina låttexter har vi istället kunnat uttyda en tolkningsrepertoar som bygger på en syn på samhället som orättvist och begränsande gentemot kvinnan. Många av artisterna framför att de har blivit placerade i fack och att det finns en mängd förväntningar och normer för hur kvinnor bör bete sig och vara, vilka de framställer som problematiska och begränsande för dem. Ett sådant exempel ser vi i en låt skriven av Rosh där hon berättar om sin uppväxt i relation till dessa normer och förväntningar:

”Det börja ganska tidigt, jag passa aldrig in dit
I facket där jag skulle läggas, mittenfingret skulle hämnas
Hon är ju tjej men betar sig som en kille
Skriker ey, skit i allt dedära, ville bara vara mig
Varför är du arg, kaxig, alltid spelar ball?”
(Rosh – Bara vara jag. 2015)

I beskrivningen av sin uppväxt målar Rosh upp en bild av svårigheterna som har kommit med viljan och försöket att vara sig själv då denna person inte lever upp till omgivningens förväntningar. Utifrån denna förståelse konstrueras en bild av ett samhälle bestående av bestämda könsbundna fack vilka kommer med en mängd förväntningar. Detta ställer sig många artister starkt kritiska till då dessa förväntningar antingen påstås vara svåra att leva upp till eller svåra att vägra. Facken framhävs som könsbundna och det är främst svårigheterna som kommer med att vara kvinna som betonas. Detta kan vi till exempel se genom att Rosh beskriver hur hennes omgivning har påpekat att hon är en tjej som betar sig som en kille. När hon sedan framför att detta beteende består av ilska, kaxighet och tuffhet, uppvisas en hegemonisk förståelse av att dessa karaktärsdrag är typiskt maskulina och något som, i samhällets ögon, inte passar sig för en tjej. Orättvisorna som uttrycks grundas således ofta i att kvinnor inte har samma möjligheter som män till en hård och tuff attityd. Detta förtydligas av Linda Pira i en av hennes låtar:

”Jag är kvinna, jag följer mina drömmar
Vi är krabbor i en hink, drar ner varandra, snabba att döma
Fan, vad leker du, vem tror du att du är?
Du tror att du är bättre än oss, ha?
Unga vi har lärt oss att drömmar inte är värt nåt
Att sticka ut och gå mot strömmen är inte heller lätt, ha?
Ångest blir nåt vi bär på, passar som ett plagg vi klär oss”
(Linda Pira – Visa vid vindens ängar. 2015)

Även här kan vi tydligt se en kritik mot samhällsstrukturen vilken bygger på en bild av att det råder en fientlighet och ett motstånd kvinnor emellan. Här beskrivs kvinnor som krabbor i en hink vilket fungerar som ett metaforiskt verktyg som påvisar hur kvinnor i ett redan begränsande samhälle hämmar varandra ytterligare genom att döma och trycka ner den som väljer att vägra könsbundna normer. När artisterna framhäver problematiken i samhällets

strukturer betonas även nödvändigheten av att våga ta sig bortom samhällets könsbundna normer då många, utifrån denna förståelse, också framställer sig själva som normbrytande förebilder. Centralt blir alltså att konstruera en bild av sig själv som avvikare vilket erbjuder en tolkning av att det är i och med avvikandet som en medvetenhet om samhällets orättvisor uppstår. Det är dock inte enbart normer för kvinnor som kritiseras utan det uttrycks även en problematik gällande normer för män, vilket bygger på en tolkning om att dessa orättvisor uppstår på grund av skillnader mellan normer för kvinnor respektive män. I en låt skriven av Lilla Namó uppmärksammas detta ytterligare då hon tar på sig rollen som en kille;

”Om jag var snubbe, hade haffat guzz på heltid
Guzzarna i Stockholm, fina Angelina Jolie
Jag hade haffat guzz på väg till skolan, tunnelbanan
Jag hade haffat guzz på klubben, fredag, lördag, söndag”
(Lilla Namó – Haffa Guzz. 2013)

Lilla Namó experimenterar i denna låt med könsroller, då hon figurerar sig själv som en man, och låten kan tolkas på många olika sätt. Vår huvudtolkning är att låten bör förstås som både en avundsjuka på de fördelar som här framhävs kommer med att vara en heterosexuell man samt en kritik mot könsroller överlag. Avundsjukan förstår vi då Lilla Namó, genom att figurera sig själv som en man i detta sammanhang, konstruerar att det finns större möjligheter till ett flirtigt och initiativtagande beteende för män än för kvinnor, något som tyder på tolkningsrepertoaren att samhälleliga könsroller är begränsande för kvinnor. Avundsjukan kan också förstås ur ett sexualitetsperspektiv då Lilla Namó kan tänkas vilja ha samma möjligheter som män att flirta med kvinnor, något som grundas i tolkningen att en heterosexuell man besitter många fördelar i samhället. I och med avundsjukan menar vi även att det framhävs en kritik då den grundas i uppfattningen om ett samhälle med begränsade möjligheter för kvinnor, oavsett sexuell läggning. Denna låt är också ett uttryck för **subversivitet** då man genom att imitera ett annat kön kan avslöja dess instabilitet och sociala konstruktion, att kön är en imitation av ett ideal. Genom att det här även möjliggörs för en tolkning som framhäver homosexualitet, då låttexten kan förstås som en avundsjuka mot heterosexuella män, kan vi uttyda en subversiv handling. Låten fungerar dock även som ett upprätthållande av heteronormativa ordningar då den hegemoniska uppfattningen om att de olika könskategorierna attraheras av och eftertraktar varandra är den enda uppfattningen som erbjuds och därmed exkluderas andra möjligheter. Ett annat ämne som återkommer i användningen av denna tolkningsrepertoar är kvinnans underordnade maktposition i samhället och då särskilt i relation till våld och våldtäkter. Detta kan vi se i en av Bianca & Tiffanys låtar där de framhäver att vi lever i ett patriarkat där män tar sig rätten att utöva sexuellt våld gentemot kvinnor:

”Jag vill inte vara rädd för min bror, men du måste fatta din position
Jag e uppfostrad till att vara rädd för dig och vårt offentliga rum tillhör dig mer än mig”
(Bianca & Tiffany – Fatta din position. 2014)

Detta uttalande baseras på en tolkning om att män, på grund av samhällets struktur, automatiskt innehar en maktposition vilket de måste bli medvetna om och ta hänsyn till. Artisterna presenterar senare i låten statistik som visar på att 98 procent av allt sexuellt våld utövas av män och framhäver att det därför generellt sett finns en underliggande rädsla för män hos kvinnor. Genom att de också uttrycker; ”Jag blir påmind om en stat där du spelar på vinnande laget och jag kan bara hoppas på att få vara undantaget”, så konstrueras en bild av att alla män är potentiella våldtäktsmän och att alla kvinnor är potentiella våldtäktsoffer då den som inte utsätts för sexuellt våld målas upp som undantaget. Den rädsla som här beskrivs

konstrueras som ett resultat av samhällets struktur snarare än något biologiskt som skulle göra män till våldtäktsmän då de talar om maktpositioners och uppfostrans påverkan. I denna låt kan vi alltså se hur tolkningsrepertoarer bygger på en mängd retoriska resurser då artisterna, för att visa på samhällets orättvisor och begränsningar, bland annat hänvisar till rättssystem och statistik vilket fungerar som ett verktyg för att förstärka sitt budskap.

5.1.2. Motstånd som drivkraft

De begränsningar som vi i föregående tema har sett att artisterna kopplar till att vara kvinna beskrivs ofta ha skapat ett motstånd i livet och då främst inom karriären. Dessa motstånd konstrueras dock även som motivation för att uppnå mål, främst kopplat till karriär, och används som redskap för att visa hur de har blivit formade fram till idag. Denna tolkningsrepertoar kan förstås ur det välkända ordspråket ”What doesn’t kill you makes you stronger” vilket visar på en allmän tolkning av motstånd som något gynnsamt för utvecklingen. Linda Pira framför i en låt att vägen till hennes framgång har kantats av många hinder och ser här tillbaka på sin resa:

”Jag var vilse på vägen
Finns ingenting här i världen
Jag minns den långa färden
Gravid med två barn, fick höra jag var skitung
Familjeliv och karriär, ingenting var fridfullt
Drömmarna jag haft kontra livets gång
Skivkontrakt, alla tjafs, vägen dit var lång”
(Linda Pira – Överlever allt. 2014)

Linda Pira konstruerar i denna tolkningsrepertoar ett motstånd bestående av svårigheter som kommer med att kombinera familjeliv och karriär som kvinna, vilket också kan förstås som högst samhällskritiskt då hon erbjuder en bild av att hon, i avsaknad av en man, har behövt ta ansvar för barnen och att det därför har varit svårt för henne att ta sig fram i karriären. Motståndet beskrivs här som såväl yttre som inre då hon dels har mötts av mycket fördomar och misstäckande gällande sina livsval men också har upplevt en inre vilshenhet där ingenting har varit fridfullt. Här konstrueras alltså en bild av att framgång och mammrollen ofta står i kontrast till varandra och att det, om man ändå väljer att kombinera dessa, krävs en enorm ansträngning. Detta visar på en samhällelig bild av att kvinnan förväntas ha huvudansvaret i familjerelationer vilket i relation till karriären försätter kvinnan i en begränsande position. Linda Pira framhäver genom denna tolkningsrepertoar att ansträngningen, trots svårigheterna, har varit henne gynnsam då hon slutligen har nått sitt mål och nu upplever att hon överlever allt. Även Rosh använder sig i en av sina låtar av denna tolkningsrepertoar:

”Alltid minusgrader
Ingen fattar min grej så dom gissar, charader
Och så som dom sa, det stämmer in idag
Ska du va lejon mitt i djungeln går det inte att va svag
Så du får stå där ett tag tills du tagit alla slag
Dom vill se mig nertrampad, så dom sitter, räknar dar”
(Rosh – Svart diamant. 2015)

Rosh konstruerar här ett yttre motstånd i form av ett ”dom”. Detta är något som vi har sett i många av artisternas låtar då motståndet i fråga inte specificeras utan istället konstrueras som en avpersonifierad massa som försöker hålla dem tillbaka. Trots att Rosh inte uttalat kopplar detta motstånd till att vara kvinna kan vi, utifrån tolkningsrepertoarer som hon har använt i andra låtar då hon bland annat uttrycker att hon har blivit placerad i fack, ändå dra slutsatsen

att svårigheterna till en viss mån har en grund i könsbundna begränsningar. I låten konstrueras Rosh att hon har fått arbeta sig framåt under dåliga förutsättningar då många har velat se henne misslyckas. Trots detta framställs motståndet även som en drivkraft då hon senare i låten framför; ”Undra vad dom kommer säga när saker är på topp”. Drivkraften konstrueras här som en strävan efter hämnd och bygger på en tolkning om att det är genom framgång och karriär som man kan få upprättelse med de som har tryckt ner och hämmat ens ideologier och visioner. I en låt av Kumba, där Amanda Serra medverkar, berörs i större utsträckning motstånd i livet och då främst kopplat till sociala och ekonomiska orättvisor. Låten inleder med svårigheter som har uppstått i samband med våld i nära relationer:

”Jag mötte ondskan när jag bara var 16 år
Många ärr på min kropp och själ, jag fäller ingen tår
Vägen var svår som ni förstår, jag minns det som igår
Kvinnojouren var de första som fråga hur jag mår
Enda tröst jag hade var att tiden läker alla sår
Och se på mig idag och vart jag står”
(Kumba och Amanda Serra – I staden. 2014)

Här konstrueras, till skillnad från föregående utdrag under denna tolkningsrepertoar, ett motstånd som inte främst riktar sig mot kvinnliga rappare utan istället ett motstånd i privatlivet där kvinnojouren har blivit inblandade. Detta vittnar om orättvisor kopplade till kön, liksom vi kunde se konstruerades i *Samhället som begränsande och orättvist*. Trots detta framställer även Kumba att svårigheterna hon har ställts inför har fungerat som en drivkraft till framgång i den mån att de har fått henne att arbeta på sin musik och ”fästa ögonen på tronen i den kalla Norden”, vilket framkommer senare i låten. Kumba konstruerar en styrka vilket hon metaforiskt framhäver genom att uttrycka att såren har läkt och numera är ärr samt en framgång då hon jämför sin dåtida situation med var hon står idag, vilket vi menar tyder på att hon använder motgångarna som en retorisk resurs för att vända motgångarna till något gynnsamt. Detta, tillsammans med föregående utdrag, visar på en allmän uppfattning om att motgångar fungerar som en drivkraft och ett stärkande verktyg snarare än som ett misslyckande.

5.1.3. Det avdramatiserade och lekfulla sexet

Ännu en återkommande tolkningsrepertoar har inneburit en lättsam syn på sex. Vårt val att beskriva temat som avdramatiserat och lekfullt grundas i att artisternas beskrivningar av sex ofta vilar på ett liberalt perspektiv där sex ses som något roligt som inte nödvändigtvis är bundet till kärlek. Denna tolkningsrepertoar kan förstås som ett motstånd till vad som framkom under tolkningsrepertoaren *Samhället som begränsande och orättvist*, då artisterna här uppvisar en egenmakt över sin sexualitet och omdefinierar könsbundna förväntningar kring initiativtagande och passivitet vid sexuella sammanhang. Objektivering, självbestämmande och kortvariga sexrelationer är vanliga inslag inom denna tolkningsrepertoar. Dessa demonstreras väl i följande utdrag ur en låt av Cleo där Kristin Amparo medverkar:

”Jag vill se dig utan tröjan som du svetts i
Om inte nu, så snälla knulla mig i nästa liv
Du kan vara vem du vill, snubben från klubben
Å tjaba, som jag haffar som jag knullar för stunden”
(Cleo och Kristin Amparo – Vem e han. 2014)

Här uppvisas en tydlig målmedvetenhet och en stor kontroll över situationen. Genom att Cleo till exempel uttrycker att hon vill ”haffa” mannen i fråga konstrueras ett självbestämmande

och ett lättsamt perspektiv på kortvariga sexrelationer. Även det faktum att hon använder ordet ”knulla” för att beskriva sexakten konstruerar en bild av sex som något avskilt från känslor då detta är ett ord som ofta kopplas samman med oanständighet och kan ha en stötande effekt hos många. Detta visar på språkets inverkan på betydelser av olika fenomen då bilden av sex hade konstruerats annorlunda med ett annat ordval. I låten kan vi dessutom urskilja objektifiering då Cleo konstruerar ”snubben” i fråga som avpersonifierad. Hon framför att det inte spelar någon roll vem han är eftersom hon ändå bara vill ha sex med honom. Detta tyder på ett användande av en tolkningsrepertoar där sex uppfattas och beskrivs som något avdramatiserat och lekfullt. Vi har i denna låt sett att det sker en objektifiering som riktar sig utåt, mot män, men det förekommer också i många låtar en objektifiering som riktar sig mot kvinnorna själva vilket vi här presenterar i en låt skriven av Rawda:

”Mitt namn e Ra-awda
Baby, checka min figur
Riktig sexig mamasita och jag reppar min kultur”
(Rawda – Bli inte sur. 2013)

Rawda riktar sig i det här utdraget mot någon annan genom att konstruera sig själv som sexig, vilket vi förstår som en önskan om att personen i fråga ska objektifiera henne, alltså uppmärksamma henne för hennes kropp och sexighet. Genom att Rawda beskriver sig själv som en ”mamasita”, vilket är ett spanskt uttryck för en attraktiv ung mamma eller kvinna, framhäver hon sin kvinnlighet vilket konstruerar en koppling mellan kvinnlighet och sexuell attraktion. Detta erbjuder i sin tur en lättsam syn på objektifiering, där objektifiering riktad mot den egna personen och kvinnor i allmänhet inte behöver uppfattas som något hotfullt eller förtryckande utan snarare som ett sätt att bejaka sin kropp som attraktiv och sexuell. Genom att, liksom Rawda gör, språkligt ta kontroll över objektifieringen av sin egen kropp kan man försätta sig själv och kvinnor i allmänhet i en maktposition som bygger på ett självbestämmande över hur kroppen ska definieras, vilket visar på hur språket kan användas som ett främjande redskap. Denna lättsamhet i relation till kroppen kan alltså förstås som en avdramatiserad syn på sexuell attraktion där kvinnan tar makt över sin sexualitet och sitt sexuella uttryck. Ytterligare en låt som inkluderar denna lättsamma syn på sex är skriven av Silvana Imam:

”Hon sa vi borde leka kläd poker
Och jag har redan lite kläder på mig
Hon försöker slita blicken men det går så där
Ta av dig innan jag kan ta på dig”
(Silvana Imam – Svär på min mamma. 2014)

Här erbjuds en bild av sex som något lekfullt då Silvana Imam hänvisar till ett tillfälle där hon och en tjej inleder en eventuell sexakt med kläd poker. Hon konstruerar även en blygsam men kraftfull attraktion genom att framföra hur den andra tjejen inte kan slita blicken från henne. Liksom Rawda bejakar här Silvana Imam sig själv som åtråvärd, då vi uppfattar att hon ser sig själv ur den andres ögon. Till skillnad från Rawda är här inte utseendet i fokus då texten förmedlar att det rör sig om en mer intim och personlig attraktion vilket vi uttyder då Silvana Imam berättar om en specifik händelse och person. Detta menar vi tyder på att det, oavsett om den andre parten i fråga är avpersonifierad eller inte, hos artisterna finns en gemensam syn på sex som något avdramatiserat och självbestämt. Det som utmärker denna låt från resterande låtar, och som utgör en **subversiv handling**, är att Silvana Imam refererar till en tjej och därmed konstruerar homosexualitet som något väldigt naturligt och självklart då hon bryter mot den heterosexuella matrisen, och därmed den hegemoniska synen på sexualitet, utan att

uppmärksamma eller ge någon förklaring till detta. På så sätt denaturaliserar hon även heterosexualitet och konstruerar detta som något icke-givet.

Följande låt av Bianca av Tiffany har en ytterst stark relation till tolkningsrepertoaren; *Samhället som begränsande och orättvist* då den berör orättvisor vad gäller könsnormer i sexuella sammanhang och bör förstås som en komiskt illustrerad kritik mot dessa. Vi har dock, för att skapa en enhetlig bild av sexualitet, valt att inkludera denna låt här:

”Jag drog inte med dig hem för att spoona och se dig djupt i ögonen
Så om du trodde det kan du gå igen
Jag trycker dina läppar mot mina läppar
Det är lätt att komma åt för jeansen är uppknäppta
Sen rätt vad det är börjar nåt därnere fäkta
Jag ser vad du tänker men låt mig en gång för alla berätta
Jag skiter i ditt stånd, det rör inte mig
Det finns så många ställen som jag kan komma på mot dig”
(Bianca & Tiffany – Så många ställen. 2014)

I låten framhävs en tolkning av att det finns en norm som säger att killen alltid står i centrum i sexuella sammanhang, vilket framkommer tydligare senare i låten då det uttrycks; ”Varifrån kommer normen att det är ni killar som spelar roll när vi två har sex?”. Här konstrueras en bild av att majoriteten av män sätter sig själva, eller tillåts placeras, i centrum i sexuella sammanhang och artisterna påvisar i låten ett motstånd mot denna norm genom att vända på rollerna och därmed inta maktpositionen. Killen framställs till exempel i första raden som känslosam, en egenskap som ofta beskrivs som typiskt kvinnlig, och känslor är här något som förlöjligas då de poängterar att de inte tog med killen hem av romantiska skäl. Bianca och Tiffany drar objektifiering, självbestämmande och kortvariga sexrelationer till sin spets då de på ett överdrivet sätt konstruerar mannen som ett underordnat sexobjekt som inte är värd ömsesidig respekt. Här tydliggörs alltså relationen mellan *Samhället som begränsande och orättvist* och *Det avdramatiserade och lekfulla sexet* då sen sistnämnda i många hänseenden används som ett verktyg för att påvisa, kritisera eller vägra den förstnämnda och därmed den hegemoniska föreställningen om könsbundna beteenden i sexuella sammanhang. Denna låt kan även ses som en medveten **subversiv handling**, då de genom att använda sig av beteenden som vanligtvis definieras som typiskt manliga och genom att sätta mannen i den underordnade positionen som vanligtvis tillskrivs kvinnor, utmanar de rådande diskurserna inom kön och sexualitet och erbjuder ett nytt perspektiv på sex. Att vi, till skillnad från föregående subversiva handlingar, tolkar denna som medveten grundas i vår förståelse av låten som komisk och högst samhällskritisk.

5.2. Subjektspositioner

Utifrån Butlers perspektiv på kön som instabilt och diskursivt har vi i materialet kunnat uttyda konstruktioner av två distinkta kön, alltså kvinna och man, vilket vi vill fånga. Vi har sett att subjektspositioner både intas av artisterna själva och tillskrivs andra, såväl kvinnor som män. Vi har därför här nedan valt att presentera subjektspositionerna genom denna hegemoniska könsuppdelning för att tydliggöra de olika karaktärsdragen som dessa subjektspositioner medför. Här blir det viktigt att klargöra hur de olika subjektspositionerna som intas och tillskrivs andra, trots den distinkta gränsdragningen som görs mellan kön, tenderar att vara instabila då de ”kvinnliga” och ”manliga” karaktärsdragen som denna gränsdragning medför inom många subjektspositioner utmanas genom att till exempel avvisas eller beblandas.

5.2.1. Positionering av sig själva och andra kvinnor

Denna kategori innefattar främst de subjektspositioner som artisterna själva intar men även de subjektspositioner som tillskrivs andra kvinnor som förekommer i låttexterna. Vi har kunnat urskilja fyra olika positioneringar varav de flesta konstruerar kvinnan som stark på olika sätt. Dessa är *normbrytaren*, *den kraftfulla* och *clique-medlemmen*. Det förekommer även positioneringar av kvinnan som sårbar och svag vilket utgör den fjärde subjektspositionen; *den sårbara*.

Normbrytaren

Den här subjektspositionen möjliggörs framför allt ur tolkningsrepertoaren; *Samhället som begränsande och orättvist* då många artister, grundat på denna uppfattning, positionerar sig själva som normbrytare och ifrågasätter eller nonchalerar alla de som försöker hejda dem. Normbrotten ter sig olika men det är främst konstruktioner av en vägran att inordna sig könsbundna fack eller genom att anamma maskulina drag som utgör denna subjektsposition. En sådan positionering kan vi, till att börja med, se att Joy gör i följande utdrag:

”Jag är ingen brud som leker följa John

Jag skiter i vad Simon says, det spelar ingen roll

Så var beredd på språng”

(Linda Pira, Kumba, Rosh, Cleo, SEP, Vanessa Falk, Rawda, Julia Spada och Joy – Knäpper mina fingrar (Remix). 2014)

Låten är en samproduktion av en mängd artister från musikkollektivet Femtastic där ett stort fokus ligger på systerlig gemenskap och kvinnlig styrka. I ovanstående utdrag kan vi se hur den normbrytande identiteten konstrueras. Joy hävdar att hon inte är en brud som ”följer John” vilket är ett tydligt sätt att göra motstånd mot de normer och trender som gäller för kvinnor. Hon intar, i relation till andra ”brudar”, en normbrytande subjektsposition. Hon konstruerar sig själv som ett undantag i kategorin brudar vilka således tillskrivs en normföljande position då de framhävs som en grupp som vanligtvis anpassar sig till könsbundna förväntningar. Detta är något normbrytaren ofta tenderar att göra då man genom att inta denna position konstruerar sig själv som annorlunda i en positiv bemärkelse. Inom denna subjektsposition uppvisas även en arrogans inför samhällets krav då den normbrytande på olika sätt ofta framhäver att hon skiter i vad som förväntas av henne. På ett liknande sätt intar Aurelia Dey denna subjektsposition då hon i en av sina låtar uttrycker ett missnöje med könsroller i samhället:

”Ingen ska säga vad jag ska tycka

Vad jag ska säga, hur jag ska klä mig

Ingen äger mig

Du kan kalla mig bitch, för jag gör vad jag vill

Vad jag vill, vad jag vill”

(Aurelia Dey – Feminist. 2015)

Här framförs att kvinnorollen kommer med en mängd förväntningar kring bland annat klädsel och beteende vilket Aurelia Dey, genom denna subjektsposition, tar avstånd från då hon uttrycker att hon inte tänker följa dessa normer. Denna position konstruerar Aurelia Dey som kopplad till att ses som en ”bitch”, vilket är ett nedvärderande ord synonymt med en aggressiv och kaxig kvinna. Det faktum att hon här även möjliggör positioneringen av sig själv som en bitch, att detta är en benämning som hon är benägen att acceptera för att kunna ifrågasätta och göra motstånd mot de könsbundna förväntningar och orättvisor som hon upplever, visar på ett betydligt starkt engagemang för sin position som normbrytare. I subjektspositionen normbrytaren finner vi således starka tendenser att nonchalera det motstånd som man vid

intagandet av denna position får utstå. Normbrytarens normbrott kan även i många fall kopplas **subversivitet**, vilket påvisas i bland annat en av Lilla Namos låtar:

”Ni bockar, vi bugar
Vi heter duga mannen, va, ska jag ljuga?
För hon e badman, riktig haiwan”
(Lilla Namó – Badman. 2013)

Här intar Lilla Namó en normbrytande subjektsposition genom att hon med en subversiv prägel konstruerar ett avvikande uppträdande av könsbundna gester då hon säger sig buga istället för att niga, vilket traditionellt sett förväntas av tjejer. Denna subversiva handling avslöjar konstruktionen av kön då Lilla Namó, genom att buga, iscensätter kön på ett icke-normativt sätt. För det andra beskriver hon sig själv som en ”badman”, vilket är ett slangord för en manlig gangster, något som bekräftar den subversiva handling som vi menar att Lilla Namó utför. Genom att hon figurerar sig själv som en manlig gangster möjliggör hon även för en respektingivande och farlig identitet. Att anamma maskulina drag eller benämningar blir i många hänseenden ett sätt för artisterna att hävda sig och förhöja sin status. Då vi i tolkningsrepertoaren *Samhället som begränsande och orättvist* kunde se en framställning av svårigheter i att bryta mot könsbundna fack och normer kan vi vid artisternas intagande av den normbrytande subjektspositionen istället se hur de konstruerar sig själva bemästra dessa svårigheter. Normbrytning i **subversiv** bemärkelse framkommer även i följande låt skriven av Silvana Imam tillsammans med Marlene:

”Tack Gud, jag är homo!
Ey, det här är celebration
Dom ba’ skriker: Jesus save us!
Och jag ba’: Var e mina tjejer?
Lyssna, var e mina tjejer?”
(Silvana Imam & Marlene – För Evtg. 2015)

Här positionerar sig Silvana Imam som homosexuell, vilket bryter mot den heterosexuella matrisen och därför bör ses som en normbrytning. Denna position intar Silvana Imam med självsäkerhet och stolthet vilket framkommer genom att hon konstruerar homosexualitet som det eftersträvansvärda då hon tackar gud för sin sexuella läggning och sedan framför att detta är något som bör firas. Det är alltså inte enbart homosexualiteten i sig som här möjliggör för den normbrytande subjektspositionen. Det är även den stolthet som hon bär upp sin homosexualitet med som möjliggör för ett nytt och annorlunda sätt att tänka kring sexualitet, vilket skapar en förhöjd status för den normbrytande positionen. Att denna subjektsposition ofta intas med ett uttryck av stolthet och att artisterna inom denna ofta uppvisar en nonchalans inför begränsningar för oss in på nästa subjektsposition som artisterna i vidare utsträckning både intar och tillskriver andra kvinnor.

Den kraftfulla

Den mest frekvent återkommande positioneringen som artisterna intar är en identitet som kraftfull. Denna subjektsposition har många olika karaktärsdrag. De framställer ofta sig själva som starka, mäktiga, farliga, hårda, vilda, drivna, intellektuella, allmänbildade och framgångsrika, drag som vi alltså har valt att sammanfatta som ”den kraftfulla”. Denna position tillskriver artisterna ibland även andra kvinnor, vilket främst framkommer då de konstruerar sina mammor som förebilder, men i vissa fall hänvisar artisterna också till andra kvinnor för att möjliggöra för sig själva att inta denna kraftfulla position. Många av de

karaktärsdrag som konstituerar den kraftfulla identiteten framkommer i en låt där Cleo medverkar:

”Kleopatra, lika många tjänstemän
Styr med hela fucking handen som en dirigent
Hur många shunos verkar avis
Festar sönder stället så en nykterist blir bakis, aa visst!
Mina ord hettar munnen som wasabi, vad sa vi?
Backa bort från henne hon är farlig!
Man kan fråga sig om min stil är laglig
Får allt som jag pekar på för jag är boss bitch”
(Linda Pira, Kumba, Rosh, Cleo, SEP, Vanessa Falk, Rawda, Julia Spada och Joy – Knäpper mina fingrar
(Remix). 2014)

Genom att likna sig själv vid den egyptiska drottningen Kleopatra samt vid en dirigent konstruerar man sig själv som en mäktig person med makt att styra och leda andra, vilket vi kan se att Cleo här gör. Sådana uttryck kan förstås som metaforer vilka används som redskap för att positionera sig själv som stor och därmed inta den kraftfulla subjekspositionen. Genom att hon även framför att många ”shunos”, som är ett slangord för killar, verkar avundsjuka på hennes storhet och framgång positionerar hon sig själv som överlägsen, vilket vi har sett att många artister gör vid hänvisning till ”shunon” eller ”snubben”. Detta tolkar vi inte enbart som ett stärkande av sig själv utan även som ett stärkande av kvinnor överlag då artisterna har detta som en gemensam nedlåtande benämning vilken enbart riktar sig mot män. Cleo, liksom många andra artister, identifierar även sig själv som vild då hon framställer sig som en hård festare som troligen konsumerar alkohol i stora mängder eftersom hon uttrycker att även nykteristerna kommer att bli bakfulla. Ytterligare uttalanden som bidrar till den kraftfulla subjekspositionen är Cleos beskrivningar av sig själv som farlig och vass i munnen. I slutet av utdraget ovan konstruerar hon återigen sig själv som mäktig då hon refererar till sig själv som en ”boss”, alltså som en chef. Denna referering görs även av Lilla Namó i en låt som framhäver intellekt som en viktig egenskap:

”Högutbildad, KTH-skillad
Jag är guzz, jag är killa’, som vanligt i Manilla
Kolla in min syrra, guzzen hon e riktig boss
Hon kan ge dig box om du tjafsar med oss
Hon e intellektuell, som en riktig mademoiselle
Hon har högskolepoäng”
(Lilla Namó – Badman. 2013)

I detta utdrag ligger ett stort fokus på kvinnlighet och akademisk utbildning vilket Lilla Namó här konstruerar som något mäktigt och imponerande. Hon positionerar både sig själv och sin ”syrra” som kraftfulla i denna bemärkelse och konstruerar en stark korrelation mellan kunskap och makt då hon uttrycker att hennes syrra kan sätta bråkiga människor på plats med hjälp av sin akademiska bakgrund. En akademisk utbildning sammankopplas även med farlighet då till exempel Lilla Namó ovan beskriver hur syrran, på vad vi tolkar som ett symboliskt sätt, är benägen att slåss om någon tjafsar med dem. De intellektuella egenskaperna framställs dessutom som typiskt kvinnliga, något som framkommer när Lilla Namó kopplar intellekt till att vara en ”guzz”, alltså ett slangord för en tjej, och ”en riktig mademosielle”, vilket är en fransk titel på en ogift kvinna. Andra egenskaper som artisterna använder vid en positionering av sig själva som kraftfulla framkommer i följande låt:

”Drömmar så höga att ingen kan röra
Så mäktiga och stora att ingen kan förstöra
När dagen den är kommen ska jag visa dom alla
Det dom kan kalla la la, vandra utan att falla
Så jag tar min egen väg, vägen som jag själv byggt
Självbyggd, self made, skiten som jag lärt mig”
(Rosh – Svart diamant. 2015)

Ambition, uthållighet och självständighet är tre egenskaper som Rosh, i detta utdrag, konstruerar att hon besitter. Rosh framhäver att hon är målmedveten i sina ambitioner då hon säger sig ha höga drömmar vilket vi har sett att många artister tenderar att framhäva och som även framkom i tolkningsrepertoaren *Motstånd som drivkraft*. Rosh positionerar även sig själv som uthållig i den mån att hon inte låter någon sätta stopp för hennes drömmar, vilket hon konstruerar en bild av att någon har gjort eller försöker göra. Uthålligheten framkommer också tydligt när hon uttrycker att hon inte faller eller ger upp för hinder längs med vägen. Här framhävs också vikten av att ta sin egen väg i livet och att lära sig av sina egna erfarenheter vilket fungerar som ett redskap för att påvisa sin självständighet. Samtliga dessa egenskaper, som framkommer genom hennes låttext, bidrar till en positionering som kraftfull. Senare i samma låt refererar Rosh till sin mamma:

”Mamma ser och hon ber för mig
Mamma ser och hon ler för mig
Jag hör henne viska, världen den är din
Have a dream, Martin Luther King, världen ska bli min”
(Rosh – Svart diamant. 2015)

Att positionera sin mamma som en förebild är en återkommande tendens hos många av artisterna. Mamman konstrueras ofta som stark, vis och kärleksfull samt någon som har haft stort inflytande och betydelse för dem i deras liv. Rosh, liksom en stor del av artisterna, framhäver att de visa ord och livsläxor som hennes mamma har lärt henne fortfarande följer med henne och ger henne styrka och självförtroende. Detta står i stark kontrast med konstruktionen av pappan, vilken sällan nämns i låtarna. I de få refereringar som artisterna gör till sina pappor benämns han ofta som ”baba”, vilket är ett slangord för en pappa. Pappan konstrueras i dessa sammanhang som någon artisterna i fråga känner kärlek till men beskrivs aldrig som en förebild och inte heller på samma idoliserande sätt som mamman. Vi har nu sett hur artisterna positionerar både sig själva och andra kvinnor, då främst mamman, i positiv bemärkelse men det förekommer även låtar där hänvisning till andra kvinnor istället används som ett verktyg för självhävdelse. Detta kan vi se i en låt av Linda Pira:

”Jag är inte som dom andra guzzarna du ser i din terräng
Ey yo, mitt namn är Linda Pira och mitt flow, det gör dig bäng!”
(Linda Pira – Bäng bäng. 2013)

Här gör Linda Pira en jämförelse mellan sig själv och andra ”guzzar” och hon konstruerar en bild av att hon på ett överlägset sätt skiljer sig från majoriteten av kvinnor, vilka hon här generaliserar. Den skrytsamhet som Linda Pira konstruerar sig själv med framkommer i hur hon jämför sin stil med effekten av en drog, vilket gör sig tydligare senare i låten då hon även uttrycker att folk suktar och får abstinens efter henne. Detta visar på hur artisterna, genom att positionera sig över andra kvinnor, kan höja sin status men som vi kan se under följande subjektspostionering kan detta även ske genom en positiv referering till andra kvinnor.

Clique-medlemmen

Vi har hittills sett att artisterna har positionerat sig själva som enskilda och ofta självständiga individer men det har också legat ett starkt fokus på gruppgemenskap, då många artister har positionerat sig inom ett ”vi”. Gruppen i fråga benämns ofta som en ”clique”, vilket kan beskrivas som ett vänskapsgäng som träffas regelbundet. I de studerade låtarna består cliquen för det mesta enbart av tjejer där systerlig solidaritet och styrka står i fokus. Kumba positionerar sig själv som en clique-medlem i följande utdrag:

”Jag och min clique.

Ingen dick, vi river hela klubben

Fångar allas blick med sjuka trix för vi lever för stunden

Hon whinear ner den

Poppar den, droppar den, kan inte stoppa den

Shuno, vi plockar dem, ingen skäms

Haffar hela natten, tänker aldrig gå hem”

(Linda Pira, Kumba, Rosh, Cleo, SEP, Vanessa Falk, Rawda, Julia Spada och Joy – Knäpper mina fingrar (Remix). 2014)

Kumba framhäver att ingen i cliquen har någon ”dick”, vilket tyder på en uteslutning av killar och hon konstruerar därmed att det finns en systerlig gemenskap inom cliquen. Genom att Kumba positionerar sig som en clique-medlem, och i samband med detta uttrycker en vildhet som skapar uppmärksamhet, konstruerar hon att cliquen bidrar till självsäkerhet och pondus. Detta kan vi uttyda genom att Kumba beskriver hur hon och hennes clique är så pass vilda att de river klubben och fångar allas blick. Vår övergripande tolkning av att vara en del av en clique är alltså att denna gemenskap markant förstärker den egna självsäkerheten och attityden, detta grundat på ett tydligt mönster där artisterna genom att referera till sin clique framstår som starkare. I ovanstående utdrag kan vi se detta genom överlägsenheten som Kumba konstruerar när hon till exempel uttrycker att de plockar shunos, alltså killar. Samhörigheten och den ökade styrkan framkommer även i en låt skriven av Aurelia Dey:

”Vi glider in, vi gör det dope

Vi skiter i, vi gör det stort

Enade, ändå inte samma färg

Som en stam krigar vi för varann”

(Aurelia Dey – Uh. 2015)

Då Aurelia Dey tidigare i låten refererar till Femtastic har vi förstått den gemenskap som hon här konstruerar som en hänvisning till Femtastic. Med utgångspunkt i detta kan ”enade” i ovanstående utdrag översättas till enade som kön, alltså återigen en systerlig gemenskap men här även en tydlig kamp för kvinnor och vi kan således tydligt se hur denna positionering uppvisar en feministisk ideologi. Liksom i föregående låt konstrueras en styrka, och här också en viss nonchalans, vid referering till cliquen då Aurelia Dey framför att cliquen som hon är en del av tillsammans uppnår stordåd och ”skiter i” andras reaktioner. Liksom det här framhävs en enhet inom könskategorin kvinna, framhäver Cleo hur kvinnor är varandra lika:

”Jag möter mina syrror här, här är alla varandra lik

med papiljotter i håret, smider vi planer och massa över, övertramp”

(Cleo & Kristin Amparo – Gå på salong)

Cleos låt handlar om att vara på salongen, något som Cleo och Kristin Amparo beskriver som en plats dit kvinnor går för att göra sig fina genom att till exempel vaxa ben, göra manikyr och fixa frisyren. Deras poäng är dock att det främsta syftet med att gå till salongen är att det

fungerar som en frizon från män, en plats där inga krav ställs. I denna låt framhävs inte cliquen men ett stort fokus på systerlig gemenskap och solidaritet går här att uttyda. I utdraget ovan kan vi se hur Cleo tar kvinnors enhetlighet till en högre nivå än övriga artister då hon uttrycker att alla på salongen är varandra lika. Cleo positionerar sig inte med samma klarhet inom subjektspositionen clique-medlemmen men hon positionerar sig, liksom övriga artister, som en kvinna tillhörande en grupp vilket vi här förstår som den övergripande och könsbundna gruppen ”kvinnor”. Utöver detta kan vi även se hur Cleo konstruerar en bild av att det i gruppen finns möjligheter som annars inte finns genom att hon uttrycker att hon tillsammans med sina ”syrror” smider planer och gör övertramp. Att hon använder metaforen övertramp visar på att de tillsammans, på salongen, kan handla på ett sätt som vanligtvis inte accepteras av samhället.

Den sårbara

Ovan har vi sett hur artisterna i störst omfattning positionerar sig själva i en kraftfull och hävdande bemärkelse, positioner som framför allt har inneburit kvinnlig styrka av olika slag, såväl individuell som kollektiv. Det har dock även gått att urskilja ett mönster av motgångar i nära relationer då artisterna i fråga har positionerat sig som sårbara och i vissa fall rent av svikna och sorgsna. Denna subjektsposition är oftast starkt sammanbunden med kärlek, och då i synnerhet med avslutade kärleksrelationer. Den sårbara subjektspositionen i relation till de övriga positioneringarna visar således på hur subjektspositioner är bundna till sitt diskursiva sammanhang och därmed kan skifta beroende på vem man talar till och vad man talar om. Positioneringen som den sårbara framkommer i en av Linda Piras låtar:

”Hur kan du ångra oss?
Och inget plåster som kan läka detta sår
Inget offer, men jag måste baby, måste härifrån”
(Linda Pira – Playa. 2013)

Här berättar Linda Pira om en misslyckad kärleksrelation där mannen i fråga har träffat någon annan och lämnat henne gravid och olycklig. Linda Pira konstruerar i utdraget ovan en bild av att hon är den svikna och orättvist behandlade, då hon till skillnad från honom inte ångrar deras relation, vilket försätter henne i den sårbara subjektspositionen. Hon framställer även en bild av att hon är djupt sårad, då hon använder en metafor som liknar den smärta hon upplever vid en kroppslig yttre skada. I intagandet av denna subjektsposition uppvisar Linda Pira även en viss ambivalens, då hon uttrycker att hon inte är ett offer men samtidigt positionerar sig som ett offer, alltså någon som har blivit sviken. Senare i låten uttrycks ytterligare kluvenhet i känslor vilket påvisas i textraden; ”Motherfucking player, baby”. Här konstrueras en känslomässig förvirring och en ovilja att släppa taget genom att hon visar både ilska och ömhet när hon beskriver mannen i fråga. Detta konstruerar i sin tur en svårighet och en eventuell motvilja att avträda positionen som sårbar, ett mönster som vi har sett att många artister uppvisar vid intagandet av denna subjektsposition, till exempel Cleo i följande utdrag:

”Jag är så trött på att känna kyla
Hjälp mig, jag står och ylar, välj mig
Jag håller mig kvar för livet
Jag kände mig så tung tills nu o behöva ta det där klivet
Vart står det skrivet? Att alla dom saker jag har tagit för givet skulle ta slut nu?
Lämna mig strandad, vart har jag hamnat?”
(Cleo & Kristin Amparo – Andas. 2014)

Här konstrueras en väldig hjälplöshet och vilsenhet i att antingen ha blivit lämnad av eller ha lämnat en partner, vilken Cleo tidigare i låten har figurerat som en man. Detta framkommer dels när hon uttrycker ett rop på hjälp, vilket tyder på att hon inte är kapabel till att påverka sin egen situation, samt när hon i slutet av utdraget uttrycker att hon inte vet vart hon befinner sig, vilket vittnar om en vilsenhet. I och med att Cleo också liknar sin situation vid något så dramatiskt som känslan av livets slut konstrueras kärlek här som något livsviktigt. Hon positionerar sig även i en beroendeställning där hon framstår som desperat grundat på att hon säger sig stå och yla och bedja om att bli vald. Dessa konstruktioner bidrar till en underlägsenhet i kärleksrelationer, och möjliggör därmed för positioneringen som sårbar. En tredje låt där denna subjektspostion tydligt intas är skriven av Fröken B tillsammans med Meldeah:

”Jag gråter som det vore här och nu
Kan inte minnas varför det tog slut
Jag vet vi älskade som inga andra
Men vi såg ingen annan väg ut
Jag tappade mitt driv
Inte ens musiken kändes
Allt det där var vårt liv”
(Fröken B & Meldeah – Det blåser kallt. 2013)

Fröken B ser i låten, med nostalgi, tillbaka på en kärleksrelation som har tagit slut. Hon konstruerar en övergripande bild av att hon har tagit sig igenom en smärtsam tid som har kommit efter att relationen i fråga har avslutats. Även här uppvisas en oklarhet i anledningen till avbrottet, då Fröken B uttrycker att hon inte kan minnas varför relationen har kommit att ta slut men här konstrueras en bild av att beslutet har varit ömsesidigt och hon positionerar sig därmed inte i en lika utsatt position som de övriga artisterna. Trots det konstruerar hon ändå en bild av sig själv som sorgsen, då hon gråter när hon tänker tillbaka på vad som har varit och uttrycker att hon tappade sitt driv och sitt intresse till musiken i samband med att hon förlorade partnern i fråga, vilket resulterar i ett intagande av den sårbara subjektspostionen. Då vi i tolkningsrepertoaren *Motstånd som drivkraft* såg att motgångar i liv och karriär ofta omvandlas till något främjande för artisterna kan vi här se att motgångar i nära relationer, och då främst kärleksrelationer, inte hanteras med samma styrka och självförtroende.

5.2.2. Positionering av män

Trots att artisterna i störst utsträckning framhäver sig själva och andra kvinnor i låttexterna så förekommer även refereringar till män i många sammanhang, något som vi tydligt kunde se under föregående subjektspostion. Vi har urskilt vissa mönster i hur artisterna positionerar och benämner män i relation till sig själva och olika situationer. Dessa är; *den åtråvärda*, *den opålitliga* och *snubben*. Vi kommer för sammanhangets skull återkoppla dessa till de subjektspostioner som har gjorts möjliga för kvinnor, då dessa ofta interagerar i låttexterna och därför måste förstås genom varandra. Viktigt att nämna är dock ytterligare en benämning som ibland görs av artisterna, då de hänvisar till män som ”brorsan”, vilket visar på en samhörighet till en biologisk eller symbolisk familjemedlem. Vi har valt att inte inkludera denne som en subjektspostion då han oftast bara nämns i förbigående och därmed inte görs relevant för sammanhanget.

Den åtråvärda

Den åtråvärda är en subjektspostion som möjliggörs av artisterna i kärleksfulla och attraktionsmässiga sammanhang. Denna positionering görs, i kärleksfulla sammanhang, möjlig genom *den sårbara* subjektspostionen, vilken vi har sett att artisterna intar eller

tillskriver andra kvinnor, samtidigt som den ibland står i kontrast till artisternas positionering som *den kraftfulla*. Den åtråvärda mannen konstrueras som attraktiv, cool och som någon artisterna i fråga ser upp till och eftertraktar, vilket vi bland annat kan uttyda i följande låt:

”Du är precis den jag letat, mitt ex tycker till och med att du är fetast
Åh wah, vilken boy han är, han har fått Nathalie att inte krångla mer
Och inga ord är nog och jag försöker vara cool men jag är lika rädd vad du än tror”
(Cleo & Kristin Amparo – Kär & Galen. 2014)

Cleo, vars riktiga namn är Nathalie, berättar i denna låt om en kille som gör henne kär och galen. I utdraget ovan kan vi se hur Cleo konstruerar denna kille som någon hon har letat efter, en eftertraktad och respektingivande person som har förändrat henne. Hans karaktärsdrag som cool eller, enligt hennes ord, ”fetast” förstärks ytterligare genom att hon uttrycker att även hennes ex beundrar honom. I sista raden ser vi hur Cleo konstruerar hur mannen i fråga skapar en rädsla och svaghet hos henne, vilket vi har sett är ett vanligt förekommande samband vid hänvisning till denna subjektsposition. Genom att hon uttrycker att hon försöker spela cool konstruerar hon honom som överlägsen henne själv, som någon hon ser upp till, och vad vi förstår, som någon hon är rädd att bli sårad av. Detta är en positionering som görs möjlig i ett kärleksfullt sammanhang men vi kan även uttyda positioneringen av den åtråvärda i en annan låt av Cleo, där attraktion och sex är det centrala ämnet:

”Jag undrar vem e han, han som steppar in på klubben som en riktig man?
Svag i hela kroppen när han frågar mitt na-a-a-amn
Yo, så vem e han då?
Fan jag tänker fortsätta chilla, han borde komma fram till mig
Jag ser att han kollar på mig, hehe, vissa snubbar alltså...”
(Cleo & Kristin Amparo – Vem e han. 2014)

Här kan vi se att den åtråvärda benämns som en ”riktig man”, vilket vi förstår syftar till de normativt idealiserade karaktärsdragen för män. Även här konstruerar Cleo sig själv som en aning svag och avvaktande vilket möjliggör för positioneringen av mannen som beundransvärd, eftertraktad och attraktiv. Den åtråvärda mannen i fråga konstrueras även som någon som förväntas vara initiativtagande och när han inte lever upp till denna förväntning förminsкас han genom ett skratt och benämns istället som den något mindre eftertraktade titeln ”snubbe”, vilken vi senare kommer att redogöra för. Vi kan härigenom förstå att den åtråvärda i attraktionsmässiga sammanhang positioneras genom en framhävninг av dennes manlighet. Han är en man med förmåga att omvandla den kraftfulla subjektspositionen som artisterna ofta intar till den sårbara subjektspositionen, en man med ett stort inflytande över den relation som artisterna önskar ingå med honom och därmed en man som kan komma att bli opålitlig.

Den opålitliga

Följande subjektsposition; *den opålitliga*, har framkommit ha mycket gemensamt med *den åtråvärda* i den mån att båda dessa positioner konstrueras som någon med potential att svika och förminsка artisterna och de andra kvinnorna i fråga. Till skillnad från den åtråvärda konstrueras den opålitliga ofta i sammanhang där en sådan handling redan är gjord och han positioneras således i en negativ bemärkelse. På grund av detta blir kopplingen mellan denna subjektsposition och intagandet av den sårbara positionen ytterst stark och vi kan i en låt av Linda Pira, som även representerade den sårbara subjektspositionen, hitta konstruktioner av den opålitliga mannen:

”Baby, hur kunde du va med mig och få mig tro att det var vi?
Sen det kom en bitch från ingenstans och ville va med dig och plötsligt nu du skiter i?”
(Linda Pira – Playa. 2013)

Linda Pira konstruerar mannen i fråga som en svikare, någon som har lurat och vilselett henne då hon uttrycker att han har fått henne att tro att de var i en stadig och kärleksfull relation, vilket försätter honom i positionen som den opålitliga. Denna positionering förstärks när hon även konstruerar honom som illojal då hon framför att han har övergett henne för en annan kvinna, vilken hon benämner som en ”bitch”. En liknande positionering av den opålitliga mannen möjliggörs av Frida Scar då hon målar upp bilden av en man som inte går att lita på:

”Han viskar sanningar, jag tror han
I alla fall i denna sekund
Men han kan aldrig älska som jag kan
Och när hans ögon borrar inåt vet vi båda att det inte är sant”
(Frida Scar – Eketrägatan. 2013)

I denna låt berättar Frida Scar om en pågående relation med en åtråvärd man där hon uttrycker en oro för att bli sårad. Mannen i fråga konstrueras i utdraget som en potentiell bedragare, vilket framkommer när Frida Scar uttrycker att hon inte kan lita på hans ord. Hon positionerar honom som en opålitlig man oförmögen till kärlek, då hon framför att han inte är kapabel till att känna lika mycket kärlek som hon och att hon därför inte känner något förtroende till honom. Till skillnad från exemplet ovan uppvisas här mer avstånd till den opålitliga mannen då han konstrueras som opålitlighet utan något tydligt belegg, någon som man bör göra sig beredd att bli sviken av. Ytterligare en låt som är representativ för denna subjektposition är skriven av Rosh där hon riktar sig mot sin syster:

”Fått dig att känna att du inte duger alls syster
Sagt orden för att komma till din värld syster
Gjort är gjort, nu växer liv inuti dig syster
Han skiter i, fuck, han är ingen man för dig syster
Festar, hinkar, chillar, kamp med andra gäris syster”
(Rosh – Syster. 2015)

I denna låt försöker Rosh uppmuntra sin syster att vara stark efter att, vad vi har förstått, ha blivit lämnad och sviken av en man. Detta försök till uppmuntran görs genom en konstruktion av mannen i fråga som manipulativ och ovärdig systemens kärlek vilket positionerar honom i den opålitliga subjektpositionen. Detta framkommer genom att Rosh uttrycker att mannen i fråga tidigare har sagt någonting som har fått systemen att släppa in honom i sitt liv och att hon bör förstå att han inte är någon man för henne. Ytterligare karaktärsdrag som tillskrivs den opålitliga mannen är ansvarslöshet och illojalitet mot sin partner, vilket här konstrueras då Rosh framför att han skiter i henne och hennes graviditet för att istället festa, dricka alkohol och träffa andra ”gäris”, vilket är ett slangord för tjejer. Otrohet är något som den opålitliga ofta beskrivs vara benägen till, vilket han sägs vara med en väldig arrogans och taktlöshet. Inom dessa positioneringar har vi kunnat urskilja ett mönster; det är först när artisterna möjliggör för positionen som åtråvärd för en man som de öppnar upp för att denne också kan komma att bli den opålitliga mannen, då vi har sett att starka känslor kan skapa mycket smärta.

Snubben

Snubben, som även i många fall kallas för ”shunon”, är en mindre eftertraktad och respektingivande subjektspostion. Denna benämning är den enda som faktiskt används av artisterna själva, och detta görs i sammanhang där de ser ner på och förlöjligar män, vilket vi kan se bidrar till en förstärkning av artisterna själva som *den kraftfulla*. Snubben konstrueras ofta som en aning misslyckad och underlägsen, någon som det går att göra sig lustig över då artisterna inte visar på något känslomässigt engagemang för honom. Denna positionering görs bland annat i en av Silvana Imams låtar:

”Imam har tagit över, inte Allah
Och snubbar som försöker jag har gått om er alla!”
(Silvana Imam – Svär på min mamma. 2014)

Silvana Imam använder här positioneringen ”snubbar” för att hävda sin egen storhet, vilket också framkommer i första raden. Snubben konstruerar hon som en underlägsen konkurrent vars kraftfullhet inte kan mäta sig med hennes egen vilket även kan förstås av den resterande låttexten som är en skrytsam hyllning till sig själv och ”sina tjejer”. Här går också att uttyda ett förlöjligande av snubbar som ”försöker”, då hon med detta ordval konstruerar en bild av att det för dem inte är lönt att försöka ta plats eftersom de ändå inte kommer lyckas. En annan typ av förlöjligande som görs vid positioneringen av snubben kan vi se i en låt av Lilla Namó:

”Vissa snubbar dom har ingen sysselsättning
A-kassa, arbetslös utan nån ersättning
Bor hemma fortfarande när dom fyllt 30
Inget SL-kort bara brorsans S60”
(Lilla Namó – Hög volymen. 2013)

Här konstrueras snubben på ett komiskt sätt som någon som befinner sig i en misslyckad livssituation. Benämningen snubbe får i detta sammanhang en negativ klang, då den kopplas ihop med skambelagda livsförhållanden så som att fortfarande bo hemma vid vuxen ålder och att vara arbetslös. Till skillnad från föregående låt görs denna positionering dock med en viss sympati, vilket vi grundar på att ovanstående utdrag är något som Lilla Namó påstår sig säga till polisen, då hon i låten kritiserar polisen för att lägga sin tid på att försöka ta fast de redan utsatta i samhället. Trots denna sympatiska gest använder hon ändå, liksom många av de övriga artisterna, benämningen snubben i en negativ och förnedrande kontext, vilket försätter mannen i fråga i en underordnad position.

5.3. Ideologiska dilemman

Vi har utifrån mönster av konstruktioner som har framkommit i låttexterna kunnat urskilja vissa ideologiska dilemman, alltså motsägande budskap och uttalanden som artisterna gör. Vi har enbart valt att presentera ideologiska dilemman som framkommer i låtar skrivna av samma artist då motsägande utsagor artister emellan inte bör betraktas som ideologiska dilemman, utan snarare som ideologiska meningsskiljaktigheter. Detta kan bidra till en uppfattning om att de ideologiska dilemman som vi har kunnat uttyda endast förekommer hos artisten i fråga, vilket alltså inte är fallet. Vi har sett dessa ideologiska dilemman hos många artister men låter av ovanstående anledning respektive ideologiska dilemma representeras av en och samma artist. De ideologiska dilemman som vi har hittat grundas i de tolkningsrepertoarer och subjektspostioner som artisterna i fråga har använt, då det både mellan och inom dessa råder vissa motstridigheter. Vi har funnit motsägande budskap i att ensam framställs som stark men att styrka samtidigt framhävs vid hänvisning till den grupp man tillhör, i att fack och kategoriseringar kritiserar men samtidigt är något som konstrueras

av artisterna själva samt att artisterna framställer sig själva som dominanta och självständiga men samtidigt positionerar sig som passiva och svaga i relation till den man de åtrår.

5.3.1. Ensam är stark – Men tillsammans starkare?

Många av artisterna beskriver sig själva som starka individer, ett karaktärsdrag som går under subjektspositionen; *den kraftfulla*. De konstruerar, å ena sidan, ofta en bild av att ensamma ha tagit sig fram i liv och karriär trots de hinder som vägen har kantats av. Samtidigt har vi, å andra sidan, kunnat uttyda en tydlig tendens hos artisterna att referera till en kollektiv gemenskap, vilket framkom under subjektspositionen; *clique-medlemmen*. I denna gemenskap finns kraft och stöd att hämta, då det ofta uttrycks att gruppen backar upp varandra. Detta ideologiska dilemma har vi låtit Rosh representera:

”Jag är en i laget, hjälpte mig upp, drog mig i kragen
Med tålamod och väntan, en dag i taget
[...]
Ensam ska jag stå, det var svårt att fatta då
För jag lärde mig o cykla, men aldrig med nå’ stödhjul
Ah, ramla två, tre, gånger men gick upp innan det blev strul
Jag var min egen hjälte o allt det där”
(Rosh – Bara vara jag. 2015)

Låten handlar om svårigheter som Rosh har upplevt under sin uppväxt i form av utanförskap och avvikande, något som hon kopplar till vem hon är idag. Hon konstruerar i större delen av låten en bild av att hon har blivit tvungen att klara sig på egen hand under livets gång. Kraftfullheten som Rosh konstruerar i att kämpa ensam framkommer även i en annan låt då hon uttrycker; ”Så jag tar min egen väg, vägen som jag själv byggt. Självbyggd, self made, skiten som jag lärt mig”, ett citat som representerade *den kraftfulla* subjektspositionen. Trots detta framhävs även gruppens betydelse i form av stöd vid eventuella motgångar och som ett stärkande av självförtroendet. Dubbeltydigheten kan vi alltså se då både vikten av gruppgemenskap framhävs och då budskapet om att ensam är stark förmedlas, till exempel då Rosh uttrycker att hon har varit sin egen hjälte samtidigt som hon framhäver att laget i fråga har hjälpt henne upp och dragit henne i kragen. Det är dock inte enbart Rosh eller de övriga artisterna i fråga som uppvisar detta ideologiska dilemma utan denna motstridighet möts vi av i många sammanhang. Att ”ensam är stark” är till exempel ett känt ordspråk som används för att stärka sin självständighet men samtidigt finns det i samhället en omfattande strävan efter gemenskap då det läggs stor vikt vid vänskaps- och kärleksrelationer. Här kan vi se att ideologiska dilemman inte nödvändigtvis behöver vara problematiska utan erbjuder människor verktyg att genom språket anpassa och vända sin rådande situation till något fördelaktigt, något som vi här kan förstå utifrån hänvisningar till både självständighet och gruppgemenskap som något stärkande.

5.3.2. Kritiska till kategoriseringar – Kategoriserar själva

Ytterligare ett ideologiskt dilemma vi har uppmärksammat i artisternas utsagor gäller en kritik mot köns- och sexualitetsbundna fack och kategoriseringar som de ofta framställer som begränsande. Detta kunde vi se i såväl tolkningsrepertoaren; *Samhället som begränsande och orättvist*, som under subjektspositionen; *normbrytaren*. Trots att artisterna i fråga uttrycker ett starkt missnöje i att bli kategoriserade och placerade i fack kan vi också, i många utsagor, se att de själva bidrar till kategoriseringar då de placerar sig själva och andra i fack. Detta ideologiska dilemma framkommer som tydligast mellan olika låttexter skrivna av Silvana Imam och vi kan i följande utdrag se en stark kritik mot kategoriseringar:

”Vi ska visa vart skåpet ska stå
Hur vi än försöker kategorisera, gruppera och ordna
Faller vi ändå utanför ramarna
Vem spände dom här ramarna?
Det finns inga ramar, allt är en konstruktion”
(Silvana Imam – I min zon. 2014)

I detta utdrag framhäver Silvana Imam en problematik i att kategorisera människor, då hon uttrycker att kategoriseringar, grupperingar och ordningar är svåra för många att passa in i. Silvana Imam uppvisar en socialkonstruktionistisk medvetenhet, då hon framför att allt är konstruktioner och att det därmed inte finns några ramar. Hon konstruerar samtidigt en bild av att någon annan bär ansvaret för de begränsande ramar som hon, tillsammans med andra, faller utanför då hon ställer sig frågande till uppkomsten av dessa ramar. I andra låtar av Silvana Imam kan vi dock se att hon själv kategoriserar och placerar sig själv och andra inom fack, vilket till exempel framkommer i följande utdrag:

”Bara en Imam, vi är Power Pussies!
I sneakers och hoodies
I burka av ståltråd och naglar av rå krom
Vi är eld, vi är allt, vi är ett”
(Silvana Imam – I-M-A-M. 2014)

Silvana Imam framhäver i denna låt både sig själv och ett ”vi”, vilket enbart inkluderar tjejer. Trots att hon i föregående utdrag uppvisar ett motstånd mot kategoriseringar så förenar hon här tjejer under kategorin ”Power Pussies”, vilket hänvisar till kvinnlig kraft och styrka. Vi kan också uttyda hur Silvana Imam konstruerar en bild av att dessa tjejer är varandra lika då hon framhäver att de bär likadana kläder och utsmyckningar. Denna likhet förstärks i och med att kategorin Power Pussies beskrivs som en enhet, ett ”ett”. Samtidigt som hon i förra utdraget kritiskt uttrycker att allt är konstruktioner och frågar sig vem som egentligen har spänt samhällets ramar, kan vi här se hur hon själv är en bidragande faktor till det hon kritiserar då hon placerar tjejer i det enhetliga facket Power Pussies. Ytterligare kategoriseringar görs i en annan låt av Silvana Imam:

”Alltså ärligt, jag är inte straight, jag är lesbisk”
(Silvana Imam – Svär på min mamma. 2014)

Trots att detta utdrag kan förstås som en subversiv handling som normaliserar homosexualitet, vilket vi bland annat redogjorde för under subjektspositionen; *normbrytaren*, kan vi här också se hur Silvana Imam kategoriserar sig själv utifrån sin sexuella läggning. Hon konstruerar därmed en signifikant skillnad mellan att vara straight, alltså heterosexuell, och lesbisk, alltså homosexuell. Detta bekräftar det ideologiska dilemmat då hon, som tidigare nämnt, ställer sig kritisk till kategoriseringar. Detta dubbeltydiga budskap går även att finna i andra artisters låttexter då det är många som framhäver vikten av att få vara sig själv men endast vid hänvisning till ett normbrytande beteende. När artisterna i fråga istället hänvisar till personer som följer normer, så gör de ofta det utifrån en överordnad position likt *normbrytaren*, *den kraftfulla* eller *clique-medlemmen* vilket tyder på att de endast ställer sig kritiska till vissa fack; de normföljande facken. Artisterna framställer sällan en problematik i de kategoriseringar som de själva gör utan dessa kategoriseringar framstår som undantag vilka är berättigade eftersom de bryter mot normer.

Eftersom språket är uppbyggt på ett sätt som tvingar oss att kategorisera för att underlätta vår förståelse av världen blir det för artisterna oundvikligt att själva göra sådana uppdelningar,

trots den uttalade kritiken mot just detta fenomen. Liksom Carl von Linné gav blommor och växter namn för att underlätta förståelsen av vårt växtrike kategoriserar Silvana Imam, de övriga artisterna och vi själva som uppsatsförfattare in människor i olika grupper. Detta menar vi tyder på att kategoriseringar är en nödvändighet för att överhuvudtaget kunna skapa mening av omvärlden men att kategoriseringar trots detta ofta möts av en stark kritik då människor kan känna sig orättvist definierade inom de kategorier de tillskrivs. Kategoriseringar i sig utgör alltså inte ett ideologiskt dilemma. Det är den kritik som många uppvisar gentemot kategorier samtidigt som språkets uppbyggnad tvingar kritikerna att själva kategorisera som utgör detta, vanligt förekommande, ideologiska dilemman. Därmed inte sagt att det är i det ideologiska dilemman som problematiken ligger, problematiken ligger snarare i språkets tvingande krafter.

5.3.3. Är en boss – Men passiv och svag inför den åtråvärda mannen

Ännu ett ideologiskt dilemma går att finna mellan artisternas olika positioneringar av sig själva och män i sina låttexter. Det är främst kontrasten mellan *den kraftfulla* och *den sårbara* subjektspositionen som vittnar om en motstridighet, då artisterna å ena sidan framställer sig själva som ledande och självständiga samtidigt som de, å andra sidan, uppvisar en sårbarhet och svaghet i relation till *den åtråvärda* mannen. Många artister har benämnt sig själva som en ”boss” för att stärka sin kraftfulla subjektsposition, en benämning som motsäger den position de ofta intar vid kärleks- och attraktionssammanhang. Vi kan i en av Cleos låtar, som även representerade tolkningsrepertoaren; *det avdramatiserade och lekfulla sextet*, se hur hon positionerar sig själv som självbestämmande och målinriktad då hon uttrycker att hon måste ”haffa” och ha sex med mannen i fråga. Trots detta uppvisas också en passivitet i följande utdrag som även citerades under subjektspositionen *den åtråvärda*:

”Fan jag tänker fortsätta chill, han borde komma fram till mig
Jag ser att han kollar på mig, hehe, vissa snubbar alltså...”
(Cleo & Kristin Amparo – Vem e han. 2014)

Fast att Cleo i början av låten konstruerar sig själv som väldigt målmedveten i sina intentioner med mannen så kan vi här se hur hon frånsäger sig ansvaret för initiativtagandet då hon lägger över det på mannen. När han inte kommer fram till henne förlöjligar hon honom med ett skrott vilket konstruerar en bild av att det, trots hennes målmedvetenhet, är mannen som förväntas ta initiativ. Härmed framkommer ett ideologiskt dilemma då hon inte lever upp till den kraftfullhet som hon tidigare, liksom i andra låtar, konstruerat att hon och andra kvinnor besitter. Ett liknande exempel hittar vi i en annan låt av Cleo där istället kärlek står i fokus:

”Du gör mig så flamsig, jag blir liten
Jag chokar när jag ser dig i publiken
Jag ska upp på taket, skrika ut att jag är kär och galen
Han gör mig galen han, tycker du som mig eller vare’ ba’ snack?”
(Cleo & Kristin Amparo – Kär & Galen. 2014)

Då Cleo tidigare uppvisade en passivitet som ledde till ett förlöjligande av mannen så konstruerar hon här istället en bild av sig själv som underordnad, ett mönster som har gjort sig tydligt i kärlekssammanhang. I detta utdrag konstruerar Cleo sig själv som liten och osäker, hon frågar om känslorna är ömsesidiga vilket hon samtidigt framställer att mannen i fråga redan har konstaterat. Här blir det ideologiska dilemman förtydligat, då Cleo som i många andra hänseenden framstår som bossig och stark, i relation till *den åtråvärda* mannen framstår som underordnad. Denna motstridighet har även gått att uttyda i andra artisters utsagor om sig själva i relation till den man de eftertraktar, vilket vittnar om subjektspositioners komplexitet då dessa sällan är konsekventa utan varierar mellan olika sammanhang och intas med mer

eller mindre medvetenhet. Då vi tidigare har kunnat se att artisterna intar positionen som kraftfull som ett sätt att stärka sig själva kan vi härigenom förstå den sårbara subjektpositionen som en mindre medveten konsekvens av kärlek och attraktion, ett sammanhang där vi har sett att artisterna ofta underordnar sig män. Detta vittnar om en hegemonisk uppfattning om kvinnans respektive mannens roll i heterosexuella relationer där kvinnan sedan lång tid tillbaka har besuttit en passiv och beroende roll i relationen med en man, något som i sin tur har försatt henne i en sårbar position. Det ideologiska dilemmat som vi här kan uttyda visar på att föreställningen om kvinnans position i heterosexuella kärleksrelationer fortfarande lever kvar trots att den kritiserats och står i strid med många av de värderingar som är aktuella i samhället idag.

5.4. Sammanfattning av resultat

Vi har kunnat urskilja tre övergripande tolkningsrepertoarer som artisterna använder när de konstruerar kön och sexualitet. Dessa namngav vi; *Samhället som begränsande och orättvist*, *Motstånd som drivkraft* och *Det avdramatiserade och lekfulla sexet*. Den förstnämnda innefattar en gemensam upplevelse av att samhällets normer och fack, främst för kvinnan, är begränsande och problematiskt. Många framhäver att det finns en signifikant skillnad mellan kvinnors och mäns förutsättningar, där kvinnan innehar en mer utsatt och underordnad position. Dessa orättvisor framkommer även i den andra tolkningsrepertoaren där artisterna beskriver att de har fått utstå mycket motstånd i såväl liv som karriär, vilket de dock även konstruerar som en drivkraft och något som har gjort dem till vilka de är idag. Sexualitet framkommer i den tredje tolkningsrepertoaren som något lättsamt och roligt. Objektivisering av såväl kvinnor som män, självbestämmande och kortvariga sexrelationer är här vanliga inslag.

Genom att söka efter de subjektpositioner som artisterna intar eller tillskriver andra har vi kunnat finna att det görs en tydlig skillnad mellan kön vilket ligger till grund för uppdelningen; *positionering av sig själva och andra kvinnor* och *positionering av män*. Utifrån denna uppdelning har vi hittat en mängd återkommande positioneringar som artisterna intar eller tillskriver andra. Under rubriken; *Positionering av sig själva och andra kvinnor*, finner vi konstruktioner av *normbrytaren*, *den kraftfulla*, *clique-medlemmen* och *den sårbara*. Normbrytandet konstrueras utifrån en syn på samhällets normer och fack som begränsande vilket artisterna tenderar att framhäva sig själva genom. Positioneringen som kraftfull har varit den mest återkommande då den växer fram ur samtliga tolkningsrepertoarer. Den kraftfulla är dels någon som hävdar sig trots könsbundna förväntningar, någon som har gått igenom motstånd men tagit sig ur detta som en starkare person och någon som tar för sig i livet, till exempel i sexuella sammanhang. Vad gäller gruppgemenskap så framför artisterna ofta att de är en del av en systerlig gemenskap, en grupp som enbart består av kvinnor. Konstruktionen av sig själv som sårbar görs ofta i samband med misslyckade kärleksrelationer och står i kontrast till de övriga positioneringarna som präglas av styrka och självförtroende.

Under rubriken; *Positionering av män*, möjliggör de främst för tre subjektpositioner; *den åtråvärda*, *den opålitliga* och *snullen*. Vi har sett att positioneringen av män ofta har en stark relation till positioneringen av artisterna själva och andra kvinnor då dessa ofta interagerar med varandra i lätttexterna. När artisterna uttrycker sig om sexualitet och kärlek i positiv bemärkelse kan vi hitta konstruktioner av en åtråvärd man. Denna tenderar att framkalla svaghet och passivitet hos artisterna vilket visar på kopplingen till deras positionering som sårbar. Den opålitliga subjektpositionen görs istället möjlig när artisterna uttrycker sig om kärlek i negativ bemärkelse. Hans opålitlighet karaktäriseras av ett fränsägande av ansvar och en bristande lojalitet, vilket gör att den sårbara positionen som artisterna intar i relation till

honom blir omöjlig att undgå. Utöver dessa konstruktioner av män som i många hänseenden påminner om varandra så finns även den så kallade ”snubben”. Snubben visas mindre respekt och beundran, han framställs ofta i nedvärderande termer som underlägsen artisterna i fråga.

Utifrån de tolkningsrepertoarer och subjektpositioner som har framkommit har vi kunnat urskilja tre ideologiska dilemman som artisterna ofta uppvisar. Vi har dels sett en tendens hos artisterna att framhäva sig själva som starka i sin självständighet samtidigt som de ofta framhäver gruppens betydelse i en stöttande och stärkande bemärkelse. Artisterna uppvisar även ofta en kritik mot samhällets könsbundna fack och kategorier samtidigt som de tenderar att positionera sig själva och andra i fack. Det sista ideologiska dilemmat går att finna i hur artisterna positionerar sig själva och andra kvinnor som kraftfulla och ledande samtidigt som de, i relation till *den åtråvärda* mannen, positionerar sig som svaga och avvaktande.

Vi har även kunnat se hur artisterna, utifrån de konstruktioner som görs, handlar subversivt då de på olika sätt denaturaliserar kön och bryter mot den heterosexuella matrisen. Detta görs bland annat genom att vända på och imitera olika könsroller, genom att uppvisa och normalisera en annan sexuell läggning än den heterosexuella samt genom att bryta mot förväntade handlingsmönster bundna till kön.

6. Diskussion

Vi har nu kommit till slutskedet av uppsatsen och vi kommer här att återkoppla till vårt resultat genom att diskutera detta i förhållande till våra tidigare kapitel för att knyta ihop säcken. Inledningsvis kopplar vi tillbaka till syfte och frågeställning för att diskutera huruvida vårt resultat har uppnått och besvarat dessa. Detta följs upp av en återkoppling till tidigare forskning där vi reflekterar över hur vårt resultat kompletterar och utvecklar eller står i strid med vad som på forskningsfältet tidigare har framkommit. Därefter diskuterar vi hur vår teoretiska referensram och därmed metodval har kommit att gynna och begränsa vårt analysförfarande. Detta avsnitt avslutas med en självkritisk reflektion där vi diskuterar svårigheter och begränsningar som har uppkommit under studiens gång samt förslag på framtida forskning.

6.1. Resultat med återkoppling till syfte och frågeställning

Vårt syfte har varit att undersöka hur Sverigeaktuella kvinnliga rappare konstruerar kön och sexualitet i sina låttexter. Då vår vision har varit att studera de konstruktioner som görs genom språk tog vi användning av Edleys kritiska diskurspsykologiska analysbegrepp *tolkningsrepertoarer*, *subjektpositioner* samt *ideologiska dilemman*. Eftersom vi har fokuserat på aspekterna kön och sexualitet valde vi att även komplettera vår analys med Judith Butlers begrepp *subversivitet*, som berör just dessa ämnen ur ett socialkonstruktionistiskt perspektiv.

Vi har kunnat hitta en mängd gemensamma tolkningar, upplevelser och förklaringar av omvärlden i relation till kön och sexualitet. Utifrån dessa aspekter har vi kunnat se att kön är den dominant avgörande faktorn som ligger till grund för hur artisterna konstruerar sig själva och samhället i helhet. Med förståelse ur att samtliga artister är kvinnor är det främst denna könskategori som ligger i fokus och det är utifrån att vara kvinna som verkligheten beskrivs. Även när det talas om sexualitet kan vi se en tydlig utgångspunkt i könstillhörigheten kvinna då artisterna uttrycker sin syn på sexualitet och sin sexuella läggning med en betoning på vilket kön de definierar sig inom. Här nedan har vi för tydlighetens skull valt att diskutera

resultatet genom en uppdelning av konstruktioner av kön och konstruktioner av sexualitet, trots att dessa är starkt sammankopplade och måste förstås utifrån varandra.

Konstruktioner av kön

När artisterna uttrycker sig kring kön framhävs ofta orättvisor och begränsningar som kommer med att tillhöra köns kategorin kvinna. De påvisar att orättvisorna har sin grund i skillnader mellan könsroller och könsbundna maktstrukturer i samhället där män besitter en överordnad position. Sådana orättvisor framhävs genom att artisterna ofta uttrycker en avundsjuka på de fördelar som kommer med att vara man, såsom eftersträvansvärda beteendeförväntningar och medfödda maktpositioner. Artisterna uttrycker att de begränsas av könsbundna fack som kommer med en mängd kroppsliga och beteendemässiga förväntningar för kvinnor och dessa fack beskrivs vara svåra att både leva upp till och bryta mot. Samtliga artister som uttrycker denna problematik hänvisar till motgångar i form av egna upplevelser av att inte passa in i det fack som deras kön har bundit dem till. Många framställer här sig själva som undantag från majoriteten av kvinnor, vilkas egenskaper och beteenden ges en nedvärderande prägel och konstrueras som en icke-eftertraktansvärd grupptillhörighet. Deras sätt att handskas med motståndet tyder på ett ideologiskt dilemma då de förmedlar att de har tagit sig över livets hinder på egen hand samtidigt som de hänvisar till en stärkande grupp som har stöttat, eller stöttar, dem. Ett annat verktyg som artisterna använder för att stärka sig själva är genom att anamma normativt maskulina karaktärsdrag liksom kaxighet och farlighet. Detta menar vi bidrar till en reproduktion av den överordnade status av egenskaper som vanligtvis kopplas till maskulinitet, något som i sin tur leder till att de egenskaper som kopplas till femininitet inte anses vara lika eftertraktansvärda.

Artisterna använder, som ovan nämnt, ibland även en betoning på sin kvinnlighet för att stärka sin identitet men detta görs då med en betoning på att deras kvinnlighet är något utöver det vanliga. De använder här egenskaper som normbrytande, kraftfullhet och kollektiv kvinnlig styrka för att framhäva sig själva i ett tilltalande ljus och konstruerar utifrån denna position mannen i en nedlåtande och förlöjligande bemärkelse. Vi har dock sett ett ideologiskt dilemma då det sker ett frångående från dessa starka kvinnliga positioner när artisterna hänvisar till män i attraktion- och kärlekssammanhang, då de istället konstruerar sig själva som svaga och avvaktande. Detta anser vi visar på att artisterna, trots sin uttalade kritik mot samhällets könsroller, själva är en del av den könsbundna hegemoniska ordning som de kritiserar. Den kritik som uttrycks gentemot fack och kategoriseringar anser vi utgör ytterligare ett ideologiskt dilemma då artisterna själva kategoriserar när de till exempel refererar till sin clique, vilken nästan uteslutande består av kvinnor. Här framställs gruppmedlemmarna som lika varandra både utifrån beteenden och klädsel. Detta menar vi ger gruppen kvinnor en homogen prägel, vilket vi med utgångspunkt i Judith Butlers perspektiv ser som problematiskt då det konstruerar ett stabilt kön och utesluter andra alternativ.

Vi har fått en övergripande bild av att det görs en distinkt uppdelning mellan de två könskategorierna man och kvinna, då artisterna är tydliga med att framhäva könstillhörigheten både när de refererar till sig själva och andra. Dessa köns kategorier tenderar dock att vara instabila och flytande då många beteenden och egenskaper som framhävs fungerar subversivt i och med att de överlappar varandra och bryter mot den hegemoniska uppfattningen om kvinnligt och manligt. Både män och kvinnor konstrueras som starka och svaga i olika sammanhang och vi har kunnat uttyda ett mönster i att könskategorierna, i relation till varandra, aldrig kan vara starka samtidigt. När en kvinna konstrueras som stark gör hon det i relation till en svag man och detsamma gäller för mannen, vars styrka och överordnad växer fram i relation till en svag kvinna.

Konstruktioner av sexualitet

Vi har noterat det faktum att kön ofta föregår sexualitet då artisterna vid hänvisning eller relatering till sexualitet är noggranna med att definiera sig själva och sin potentiella sexpartner i könsbundna termer, så som man och kvinna. Detta tydliggörs då artisterna tenderar att förstärka de normativt könsbundna karaktärsdragen vid relatering till sexuella sammanhang. Föreställningar kring manlighet och kvinnlighet, såväl beteende- som kroppsmässig, görs till den centrala attraktionsfaktorn då artisterna vid sexuella refereringar förstärker sina kvinnliga drag och betonar männens manlighet. Denna könsbundenhet har vi även i viss mån kunnat urskilja i uttryck av homosexualitet. Detta har då inte varit i form av en förstärkning av kvinnlighet utan framkommer snarare genom en stark betoning på vilket kön artisten i fråga tillhör och vilket kön denne är attraherad av. Sexualitet är således starkt könsbundet oavsett vilken sexuell läggning som framhävs.

Det har, utöver den starka bundenheten till kön, framkommit ett tydligt mönster i artisternas konstruktioner av sexualitet då det ofta görs på ett normbrytande sätt. Artisterna leker med könsroller på ett subversivt sätt som frångår och bryter mot den hegemoniska uppfattningen om kvinnans respektive mannens roll i sexuella sammanhang. Detta experimenterande med könsroller kan även i många fall förstås som en kritik mot sexuella strukturer som gäller för kvinnan och mannen. Vi har kunnat urskilja att artisterna, vid referering till sexualitet, erbjuder en bild av sex som något lättsamt och självbestämmande i den mån att ett stort fokus ligger på egen njutning och objektifiering av såväl sig själva som av andra kvinnor och män. Dessa sexuella uttryck har vi i många hänseenden tolkat som redskap med syfte att förstärka en kvinnlig styrka och självständighet.

Trots de normbrytande tendenserna som artisterna uppvisar i sexuella sammanhang har vi även kunnat uttyda många uttryck som rekonstruerar den hegemoniska uppfattningen om vem som bör ta initiativ i heterosexuella attraktions-sammanhang. Vi har sett ett mönster där artisterna överlämnar initiativtagandet till mannen trots deras uppvisade självständighet och målmedvetenhet. Det är slutligen inte enbart en bild av sex i positiv bemärkelse som erbjuds utan artisterna framhäver även orättvisor som kommer med sexuella normer och fack. Dessa orättvisor står i relation till könsbundna förväntningar kring sexualitet, sexuell läggning samt kvinnans underordnade position i samhället. I och med denna kritik tenderar artisterna att uppvisa ett ideologiskt dilemma då de även själva kategoriserar människor i olika sexualitetsbundna fack, vilket kommer till uttryck när de framhäver sin sexuella läggning med en tydlig betoning och en positiv värdering.

6.2. Resultat med återkoppling till tidigare forskning

Då den tidigare forskningen i relation till vårt specifika syfte visade sig vara begränsad, främst på det svenska forskningsfältet, blev vi tvungna att vidga vårt intresseområde och se till en bredare kontext. Detta ledde till att vi inkluderade forskning som berör manliga rappare konstruktioner av kvinnor, hur afroamerikanska kvinnliga rappare positionerar och konstruerar sig själva och sin omvärld samt hur kvinnliga artister inom andra musikgenrer har uttryckt sig genom tiderna. Denna variation av forskning har bidragit till en bred och historisk förståelse, vilket sätter kvinnliga rappare i Sverige i ett större sammanhang. Vi har, trots att mycket av den tidigare forskningen berör manliga rappare och andra musikgenrer, kunnat urskilja många likheter i relation till vårt resultat. Den tidigare forskning vars resultat har flest likheter med vårt är forskning som berör kvinnliga rappare låttexter men även här har det i många hänseenden framkommit tydliga olikheter. Vi kommer härnedan sammanföra vårt resultat med tidigare forskning för att påvisa de gemensamma slutsatser och oenigheter som framkommer samt diskutera hur vår studie berikar forskningsfältet. Vi har valt att enbart

redogöra för och sammanföra vårt resultat med den tidigare forskning som vårt resultat kompletterar eller, trots sina likheter, skiljer sig från. Detta för att vårt resultat i relation till den övriga forskningen är irrelevant att jämföra och i vissa fall till och med ojämförbart, då fokus ligger på olika aspekter.

Utifrån Weitzer och Kubrins (2009) studie, som undersökte hur kvinnofientlighet kommer till uttryck inom rappen, har vi kunnat förstå vårt resultat och de konstruktioner som görs av artisterna som ett motstånd mot manliga rappares konstruktioner av kvinnor. Weitzer och Kubrin framhävde fem dominanta teman för kvinnofientlighet i låttexter och dessa innefattade aspekter så som kvinnlig underordnad, objektifiering och våld. Detta är aspekter som även berörs i vår studie, vilket framkommer i bland annat tolkningsrepertoaren *samhället som begränsande och orättvist* där vi ger konkreta exempel på hur kvinnofientlighet upplevs och kritiserar av artisterna. Om vi ser till Weitzer och Kubrins resultat och det resultat som framkommer i vår studie kan vi se ett tydligt mönster vad gäller konstruktionen av kvinnofientlighet. Den kvinnofientlighet som artisterna i Weitzer och Kubrins studie uttryckte, reproduceras till en viss mån av våra studerade artister då de genom sin kritik upprepar problematiken. Vi menar att när en konstruktion görs mottaglig, oavsett om den bemöts i form av motstånd eller medtycke, så får den substans i och med erkännandet av dess existens. Utifrån Weitzer och Kubrins resultat kan vi alltså förstå den kritik som framförs av våra studerade artister som en rekonstruktion av denna underordnad av kvinnan och kvinnlighet, då vi menar att en ständig upprepning av dessa konstruktioner befäster strukturerna.

Utifrån vårt resultat har vi kunnat urskilja stora likheter med den tidigare forskning som har undersökt afroamerikanska kvinnliga rappares låttexter. Både studieresultatet av Philips, Reddick-Morgan och Stephens (2005) och Morgan (2006) framhäver, likt vår studie, det motstånd som kvinnliga rappare uppvisar gentemot det mansdominerade samhället och den mansdominerade hiphopbranschen. Dessa studier framhäver hur de kvinnliga artisterna gör motstånd genom att till exempel uttrycka ilska mot män, hänvisa till systerlig solidaritet samt genom att berätta om de orättvisor som afroamerikanska kvinnor har tvingats gå igenom. Trots att vi i vårt resultat har kunnat se tendenser till ilska mot män har detta inte utgjort något tydligt mönster vilket vi menar kan bero på att de afroamerikanska kvinnorna generellt sett har fått utstå mer förtryck än kvinnor i den svenska kontexten, då Sverige kan hävdas ha en mer jämställd samhällsstruktur. Dessutom har vi inte fokuserat på etnicitet vilket gör att förtryck på grund av dessa maktordningar inte belyses i vår analys. Konstruktioner av systerlig solidaritet och ett återkommande berättande om motgångar framkommer däremot även i vår studie, vilket vi kan se under subjektspositionen *clique-medlemmen* och inom tolkningsrepertoaren *motstånd som drivkraft*. Dessa likheter bör också betraktas med hänsyn till studiernas fokus på ras då detta troligen har kommit att påverka de konstruktioner som görs.

De studier vars resultat påminner mest om vårt är framtagna av Oware (2009) och Berggren (2014). Båda dessa studier har analyserat låttexter skrivna av kvinnliga rappare och har, till skillnad från de ovan nämnda studierna, inte sitt främsta fokus på ras utan berör istället konstruktioner av kön. Oware, som har studerat kvinnliga rappares låttexter och jämfört deras konstruktioner med manliga rappares, har kunnat definiera vissa dominanta teman i artisternas utsagor vilka är; skrytsamhet och övermod, alkohol-och drogkonsumtion, ”dissande”, kvinnlig egenmakt och självständighet, kvinnlig sexualitet och användandet av ordet ”bitch”. Alla dessa teman framkommer i mer eller mindre grad även i vårt resultat, främst inom subjektspositionen *den kraftfulla* och i tolkningsrepertoaren *det avdramatiserade och lekfulla*

sexet. Berggren har uppmärksammat att kön, i jämförelse med ras och klass, är det dominanta temat i artisternas låttexter, något som vår studie visar stöd för och utvecklar då vi har funnit att kön även görs mer relevant än sexualitet. Trots att Berggrens studie, precis som vår, framhåller artisternas kritik mot ett mansdominerat samhälle så finns där konstruktioner som står i strid med vårt resultat. Han har till exempel uppmärksammat en ilska över kvinnors underlägsenhet i kärleksrelationer med män, något som står i stark kontrast till de positioneringar vi har sett att artisterna gör i samband med uttryck om kärleksrelationer där vi menar att artisterna, utan några tecken på ilska, istället själva underordnar sig män. Både Oware och Berggren framhäver en problematik som de menar ligger i användandet av en ”kvinnlig maskulinitet”. De menar att när artisterna antar ett beteende som liknar de manliga rapparnas så rekonstrueras traditionella könsroller inom hiphopen. Genom att de uppmärksammar denna problematik kan vi förstå att Oware och Berggren utmanar könsrollerna men vi kan också tolka det som att de utifrån sin forskarroll återupprepar vad som definieras som manligt och kvinnligt och på så sätt befäster ”sanningen” om den struktur som de själva kritiserar. Detta befästade grundas alltså i att Oware och Berggren, istället för att betrakta dessa normbrytande handlingar som motstånd, väljer att definiera dem som kvinnligt maskulina, vilket förstärker dessa egenskapers samband med maskulinitet. Liknande handlingar har även framkommit i vår studie då artisterna experimenterar med könsroller och ofta antar ett normativt manligt beteende. Många av dessa handlingar har vi förklarat genom begreppet subversivitet, vilket visar på att denna kvinnliga maskulinitet inte nödvändigtvis behöver vara problematisk utan snarare kan avslöja könets instabilitet och på så sätt utmanar och kompletterar vi Owares och Berggrens slutsatser.

Till sist har vi även behandlat forskning som har berört aspekterna kön och sexualitet inom andra musikgenrer än hiphop. I McCarthys (2006) studie kunde vi se hur kvinnliga rockartister länge har framhållit sin sexualitet samt kritiserat och experimenterat med traditionella könsroller. Hennes resultat kan därmed liknas vid tolkningsrepertoaren *det avdramatiserade och lekfulla sexet*, vilken visar på att artisterna tar makt över sin egen sexualitet, och subjektpositionen *normbrytaren* som karaktäriseras av ett beteende som går utanför de könsbundna normerna. Till skillnad från oss har McCarthy utöver låttexter även inkluderat uppträdanden och musikvideos i sin analys vilket är viktigt att ta hänsyn till då hon har större bredd och en annan infallsvinkel i sitt resultat. Om vi däremot ser till Viljoens (2014) studie, som endast har studerat låttexter, kan vi ändå dra slutsatsen att det finns vissa likheter mellan kvinnliga rappares utsagor och uttryck som görs av kvinnliga artister inom andra musikgenrer. Viljoen framhäver, liksom McCarthy och vi, hur artisterna experimenterar med och ifrågasätter könsroller på olika sätt. Vi har, genom en analys av kvinnliga rappares låttexter, härmed breddat och uppdaterat forskningsfältet inom området. Detta inte bara i relation till kvinnliga artisters uttryck av kön och sexualitet utan också av hiphopgenren överlag.

6.3. Resultat med återkoppling till teori och metod

Edleys kritiska diskurspsykologi, vars utgångspunkt ligger i socialkonstruktionismen, belyser hur verkligheten konstrueras socialt och hur grundläggande språket faktiskt är för vår förståelse av världen. Artisternas utsagor kan således förstås som högst relevanta för den gemensamma verklighetsuppfattningen då de studerade artisterna har en stor publik vars tankar och ideologier i viss mån kommer att formas av vad som uttrycks i låttexterna. De specifika ord som artisterna använder när de beskriver till exempel personer, händelser, strukturer och fenomen i sin omvärld har en stor betydelse för den bild som skapas då de på ett subtillt sätt kan skildra världen i ett visst ljus och skapa en mängd underförstådda betydelser. Som framkom i resultatet har exempelvis benämningarna ”man” och ”snubbe”

väsentligt skilda betydelser då vi utifrån sammanhanget har förstått att ordet man används med en positiv klang och ofta i relation till attraktion medan ordet snubbe används i syfte att nedvärdera och förlöjliga med personen i fråga.

Artisternas socialkonstruktionistiska roll i samhället förtydligas då vi genom Edleys kritiska diskurspsykologi kan se hur de är aktörer som uppnår en mängd handlingar genom språket. Innehållet i ord som kvinna, man, sexualitet och samhälle är alltså något som artisterna, på grund av sitt kändisskap och starka inflytande, har makt att definiera i sina låttexter. Vi bör dock inte glömma att även dem till viss del också är slavar under språkets och diskursernas styrande krafter. Detta går främst att se i de ideologiska dilemman som framkommer mellan olika uttalanden. Den feministiska ideologin som ofta framhävs tvingas många gånger ge vika för en mer hegemonisk uppfattning av kön och sexualitet, vilken artisterna inte kan undgå att reproducera. Utifrån den teoretiska förståelsen av ideologiska dilemman kan vi dock betrakta detta som oproblematiskt då de är oundvikliga, vilket kan förklaras genom Edleys övriga analysbegrepp; tolkningsrepertoarer och subjektspositioner. Eftersom verklighetsbeskrivningar och positioneringar är skiftande och ofta anpassningsbara mellan olika sammanhang går det inte att alltid uppvisa en ideologisk enhetlighet. En sådan positionsskiftning gör sig tydlig när artisterna vid beskrivningar av sexualitet positionerar sig som kraftfulla på olika sätt medan de vid beskrivningar av kärleksrelationer intar en sårbar subjektsposition. Subjektspositioners starka bundenhet till sitt diskursiva sammanhang görs ännu mer tydlig då artisterna, utifrån sina olika positioneringar, refererar till män. I sammanhang som präglas av attraktion på olika sätt konstrueras mannen som beundransvärd och överordnad, någon som lätt kan övergå till att vara en sårande och svikande man då han ges mycket makt över känslor. Närheten mellan dessa män blir tydlig i relation till snubben då den åtråvärda lätt kan övergå till att vara den opålitliga medan snubben, vilken artisterna talar om i självförstärkande sammanhang, aldrig kan såra dem så länge han benämns i den nedvärderande termen ”snubbe”. Vi kan av detta förstå att olika tolkningsrepertoarer och subjektspositioner bygger på olika ideologier och värderingar vilka inte alltid är överenskommande.

Med en utgångspunkt i Judith Butlers perspektiv och ett fokus på subversivitet har vi i resultatet kunnat uttyda handlingar som både bryter mot och upprätthåller den heterosexuella matrisen. De subversiva handlingarna har förekommit när artisterna till exempel har utmanat och vänt på samhälleliga könsroller genom att anta ett beteende och perspektiv som vanligtvis tillskrivs män, när de har denaturaliserat den heterosexuella läggningen genom olika främjande uttryck av homosexualitet samt när de har frångått förväntade könsbundna gester och handlingsmönster. I många hänseenden har de handlingar vilka vi har definierat som subversiva inte lyckats, då de till viss del upprätthållit och reproducerat den heterosexuella matrisen vilket påvisar svårigheten i att frångå hegemoniska uppfattningar om kön och sexualitet. Ett sådant exempel ser vi under tolkningsrepertoaren *samhället som begränsande och orättvist*, där en av artisterna imiterar en roll av det motsatta könet, vilket med subversivitet i åtanke visar på könets instabilitet och därmed rubbar den heterosexuella matrisen. Det faktum att hon, vid antagandet av en manlig roll, beskriver hur hon skulle flirta med tjejer skulle dock kunna tolkas som en reproduktion av den heterosexuella matrisen då hon normaliserar en heterosexuell läggning och bortser från andra. I många utsagor har vi även kunnat uttyda den heterosexuella matrisens makt då artisterna till exempel framhäver kvinnlighet respektive manlighet vid attraktions-sammanhang. Även att artisterna, vid hänvisning till sin grupp, enbart inkluderar kvinnor anser vi upprätthåller den heterosexuella matrisen. De refererar ofta till gruppen med benämningarna; ”mina tjejer” och ”power pussies” vilket exkluderar män och leder till ett särskiljande av könskategorier. Gruppen

framstår även som högst homogen vilket distanserar två kön från varandra och därmed upprätthåller en stabil syn på kön.

Utifrån vårt teoretiska ramverk kan vi alltså placera resultatet i en samhällelig och sociologisk kontext som påvisar den makt diskurser faktiskt har över människan. Kön- och sexualitetsbundna samhällsstrukturer är, trots en stark vilja, svåra att frånga då dessa är så pass etablerade i kulturella och historiska förståelser och förutsättningar. Vi har sett hur artisterna många gånger rubbar på hegemoniska föreställningar kring kön och sexualitet genom att till exempel positionera sig som normbrytare eller kraftfulla. Dessa rubbningar tenderar dock i andra hänseenden att misslyckas då artisterna påvisar sig vara medskapare av de samhällliga strukturer som de samtidigt kritiserar och säger sig gå bortom. Det förekommer ibland även dubbeltydighet i ett och samma agerande, då till exempel de handlingar som vi har definierat som subversiva samtidigt tenderar att reproducera den heterosexuella matrisen. Av detta kan vi förstå att det aldrig går att komma bortom diskursiva ramar då det inte går att tala om världen utan att referera till ett diskursivt sammanhang. Om man önskar en förändring i samhället, liksom våra studerade artister uppfattas göra, krävs istället ett succesivt vidgande av diskurserna. Det går alltså inte att ställa sig utanför en diskurs och blicka in i den, vilket artisterna tenderar att göra när de till exempel kritiserar kategorier.

6.4. Självkritisk reflektion och förslag på framtida forskning

Vi har nu, i slutskedet av vår studie, kommit till vissa nya insikter vad gäller vårt genomförande samt blivit medvetna om de svårigheter som har kommit med såväl metod- som teorival. En utgångspunkt i Judith Butlers perspektiv kring kön och sexualitet har öppnat upp för möjligheter att betrakta datamaterialet på, ett för oss, nytänkande sätt men vi har även upplevt en problematik i användandet av subversivitet som analysbegrepp. Denna problematik har bland annat utgjorts av en svårighet att förklara de subversiva handlingarna utan en koppling till den heterosexuella matrisen. Vi har därför många gånger ifrågasatt användandet av begreppet subversivitet och reflekterat över om vi istället borde ha använt den heterosexuella matrisen som analysbegrepp och på så sätt kunnat inkludera såväl reproduktioner som avvikelser från den. Vi har utifrån dessa tankar kommit fram till att vi har varit en aning förhastade vid val av kompletterande analysbegrepp. Vi hade istället kunnat avvakta för att under analysen upptäcka vad som framkommer i störst utsträckning och vilket begrepp som därmed hade gjort sig mest relevant.

Vi har även diskuterat huruvida artisternas utsagor bör tolkas som en representation av känslor och tankar eller som en del av artisteriet och det musikaliska uttrycket. Då rap karakteriseras av en hård och skrytsam attityd kan många av artisternas utsagor vara stark bundna till genren snarare än ett personligt och autentiskt uttalande. Eftersom vår ambition har varit att undersöka konstruktioner har vi bortsett från intentioner förutom i de fall där intentioner är relevant att förklara för att undvika missförstånd, till exempel vid kraftigt komiska uttryck. Detta kan ha medfört en viss inkonsekvens då vi ibland har tagit hänsyn till kontexten och i andra fall bortsett från den. Vi har stundtals även haft kännedom och viss bakgrundsfakta om artisterna i fråga, till exempel information om deras sexuella läggning eller huruvida de medverkar i Femtastic eller inte, vilket kan ha satt prägel på vår tolkning av en del utsagor. Vi har i dessa fall, i enlighet med metodens anvisningar, gjort stora ansträngningar för att undvika en bakgrundsbaserad tolkning och vi kan därför inte hänvisa till något konkret exempel där en sådan påverkan har ägt rum.

I takt med att vi har blivit mer bekanta med artisterna har det hos oss växt fram ett intresse att även ta del av artisternas uttryck på ett bredare plan. Vi kan därmed konstatera att ett inkluderande av framträdanden där kroppsspråk, klädsel och andra uttryck utöver låttexter hade varit en intressant infallsvinkel för framtida forskning. En etnografisk studie skulle till exempel göra sig gynnsam, då forskaren genom ett deltagande vid till exempel konserter hade förts närmare fenomenet och kunnat förmedla en förståelse från insidan. Vi har även tanken om att en etnografisk studie hade bidragit till en fördjupad förståelse av den feministiska hiphoprörelse som många av de svenska kvinnliga rapparna tillsammans med sin publik engagerar sig i.

7. Referenslista

Tryckt litteratur

Burr, V. (2003). *Social constructionism*. (2nd ed.). London: Routledge.

Butler, J. (2011[1993]). *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge.

Butler, J. (2007). *Genustrubbel: feminism och identitetens subversion*. Göteborg: Daidalos.

DeCurtis, A. (1999). Word. In A. Light (Ed.), *The Vibe History of Hip Hop*. (1.ed., p. 91-99). New York: Three Rivers Press.

Edley, N. (2001). Analysing Masculinity: Interpretative Repertoires, Ideological Dilemmas and Subject Positions. In M. Wetherell, S. Taylor & S. J. Yates (Eds.), *Discourse as Data. A Guide for Analysis*. (p. 189-228) Milton Keynes: The Open University Press, Sage.

Fernando Jr., S. H. (1999). Back in the Day 1975-1979. In A. Light (Ed.), *The Vibe History of Hip Hop*. (1.ed., p. 13-21). New York: Three Rivers Press.

Good, K. R. (1999). Ill Na Nas, Goddesses and Drama Mamas. In A. Light (Ed.), *The Vibe History of Hip Hop*. (1.ed., p. 373-383). New York: Three Rivers Press.

Håkansson, K. & Andersson, A. (2005). *Hip-hop boken*. Stockholm: Gehrman's musikförl.

Jamison, L. (1999). Ladies First. In A. Light (Ed.), *The Vibe History of Hip Hop*. (1.ed., p. 177-185). New York: Three Rivers Press.

Larsson, L. (red.) (1996). *Feminismer*. Lund: Studentlitteratur.

Patton, M. Q. (2002). *Qualitative Research & Evaluation Methods*. (3. ed.) London: SAGE.

Sernhede, O. & Söderman, J. (2010). *Planet Hiphop: om hiphop som folkbildning och social mobilisering*. (1. uppl.) Malmö: Liber.

Szwed, J. F. (1999). The Real Old School. In A. Light (Ed.), *The Vibe History of Hip Hop*. (1.ed., p. 3-11). New York: Three Rivers Press.

Taylor, S. (2001). Locating and Conducting Discourse Analytic Research. Introduction. In M. Wetherell, S. Taylor & S. J. Yates (Eds.), *Discourse as Data. A Guide for Analysis*. (p. 5-48) Milton Keynes: The Open University Press, Sage.

Hemsidor

Femtastic. (2014). Hämtad 2015-05-08 från <http://www.femtastic.se/bio/>

Tidsskriftartiklar

Björk, A. (2013). Matriarkerna. *Fokus*, (50).

Vetenskapliga artiklar

Adams, T. M. & Fuller, D. B. (2006). The Words Have Changed But the Ideology Remains the Same: Misogynistic Lyrics in Rap Music. *Journal of Black Studies*, 36(6), 938-957.

Greitemeyer, T., Hollingdale, J. & Traut-Mattausch, E. (2015). Changing the Track in Music and Misogyny: Listening to Music With Pro-Equality Lyrics Improves Attitudes and Behavior Toward Women. *Psychology of Popular Media Culture*, 4(1), 56-67.

McCarthy, Kate. (2006). Not Pretty Girls?: Sexuality, Spirituality, and Gender Construction in Women's Rock Music. *The Journal of Popular Culture*, 39(1), 69-94.

Morgan, M. (2005). Hip-Hop Women Shredding the Veil: Race and Class in Popular Feminist Identity. *The South Atlantic Quarterly*, 104(3), 425-444.

Oware, M. (2009). A "Man's Woman"?: Contradictory Messages in the Songs of Female Rappers, 1992-2000. *Journal of Black Studies*, 39(5), 786-802.

Phillips, L., Reddick-Morgan, K. & Stephens, D. P. (2005). Oppositional Consciousness Within an Oppositional Realm: The Case of Feminism and Womanism in Rap and Hip Hop, 1976-2004. *The Journal of African American History*, 90(3), 253-277.

Stephens, D. P. & Few, A. L. (2007). The Effects of Images of African American Women in Hip Hop on Early Adolescents' Attitudes Toward Physical Attractiveness and Interpersonal Relationships. *Sex Roles*, 56, 251-264.

Viljoen, M. (2015). Representations of Women in Music: What Difference does Difference Make?. *Journal of the Musical Arts in Africa*, 11(1), 73-88.

Weitzer, R. & Kubrin, C. E. (2009). Misogyny in Rap Music: A Content Analysis of Prevalence and Meanings. *Men and Masculinities*, 12(1), 3-29.

Övriga artiklar

Vetenskapsrådet (2002). Forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning. Stockholm: Vetenskapsrådet. <http://www.codex.vr.se/texts/HSFR.pdf>

Avhandlingar

Berggren, K. (2014). *Reading Rap: Feminist Interventions in Men and Masculinity Research*. Doktorsavhandling, Uppsala Universitet, Sociologiska Institutionen, Digital Comprehensive Summaries of Uppsala Dissertations from the Faculty of Social Sciences, 1652-9030;101.

8. Diskografi

Amanda Kollek

_____ *Färsking* (2015) Amanda Kollek, distributed by Spinnup

Aurelia Dey

_____ *Feminist* (2015) Aurelia Dey & SwingKids

_____ *Uh* (2015) Aurelia Dey & SwingKids

_____ *Forcera* (2015) Aurelia Dey & SwingKids

Bianca & Tiffany

_____ *Så jävla PK!* (2013) Thoffasmusic

_____ *Så många ställen* (2014) Thoffasmusic

_____ *Vad alla tänker* (2014) Thoffasmusic

_____ *Jobba jobba* (2014) Thoffasmusic

_____ *Fatta din position* (2014) Thoffasmusic

_____ *Ensam tung man* (2014) Thoffasmusic

Cleo, Kristin Amparo

_____ *Vem e han* (2014) Random Bastards

_____ *Gå på salong* (2014) Random Bastards

_____ *Tagga ner* (2014) Random Bastards

_____ *Andas* (2014) Random Bastards

_____ *Kär & Galen* (2014) Random Bastards

Cleo, Kristin Amparo & Syster Sol

_____ *Fatta (Radio Edit)* (2013) Spinnup

Frida Scar

_____ *Schhh* (2013) Frida Scar, Illegal Records & SwingKids

_____ *Mot Toppen* (2013) Frida Scar, Illegal Records & SwingKids

_____ *Eketrägatan* (2013) Frida Scar, Illegal Records & SwingKids

_____ *Upp Och Ner (liverversion)* (2013) Frida Scar, Illegal Records & SwingKids

Fröken B, Meldeah

_____ *Det blåser kallt – EP version* (2013) Fröken B

Jeaff

_____ *Vill Va Fri* (2014) Delli Music Group Sweden

_____ *Familybizzz* (2014) Delli Music Group Sweden

Joy

_____ *Kattliv* (2014) Goldenbest Records

_____ *Ingen hejd* (2015) Goldenbest Records

Kumba, Amanda Serra

_____ *Bra vibrationer* (2015) Universal Music AB

_____ *I staden* (2014) Universal Music AB

Lilla Namu

_____ *Tuggare utan gränser* (2013) Baba Recordings

_____ *Badman* (2013) Baba Recordings

_____ *Haffa Guzz* (2013) Baba Recordings

_____ *Höj volymen* (2013) Baba Recordings

_____ *Ny bil* (2014) Baba Recordings

_____ *Min* (2014) Baba Recordings

Linda Pira

_____ *Bang Bang* (2013) Universal Music AB

_____ *Bäng Bäng* (2013) Universal Music AB
 _____ *Matriarken* (2013) Universal Music AB
 _____ *Playa* (2013) Universal Music AB
 _____ *Överlever allt* (2014) Universal Music AB
 _____ *Visa vid vindens ängar* (2015) Universal Music AB
 Linda Pira, Kumba, Rosh, Cleo, SEP, Vanessa Falk, Rawda, Julia Spada & Joy
 _____ *Knäpper mina fingrar – Remix* (2014) Universal Music AB
 Rawda
 _____ *Backspegeln* (2013) Team Galagowear Records
 _____ *Bli inte sur* (2013) Team Galagowear Records
 Rosh
 _____ *Karma* (2014) Hemmalaget. Distributed by Sony Music Entertainment Sweden AB
 _____ *Svart Diamant* (2015) Hemmalaget. Distributed by Sony Music Entertainment Sweden AB
 _____ *Gamet i min ficka* (2015) Hemmalaget. Distributed by Sony Music Entertainment Sweden AB
 _____ *Syster* (2015) Hemmalaget. Distributed by Sony Music Entertainment Sweden AB
 _____ *Bara vara jag* (2015) Hemmalaget. Distributed by Sony Music Entertainment Sweden AB
 Silvana Imam
 _____ *Shotgun* (2013) Playground Music Scandinavia AB, under exklusiv licens från Silvana Imam
 _____ *Satan i en ny dress* (2013) Playground Music Scandinavia AB, under exklusiv licens från Silvana Imam
 _____ *I-M-A-M* (2014) Playground Music Scandinavia AB, under exklusiv licens från RMH Records
 _____ *Svär på min mamma* (2014) Playground Music Scandinavia AB, under exklusiv licens från RMH Records
 _____ *I min zon* (2014) Playground Music Scandinavia AB, under exklusiv licens från RMH Records
 Silvana Imam, Marlene
 _____ *För Evigt* (2015) Refune Music Rights AB under exclusive license from Naturkraft Silvana Imam AB